

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año V. Núm. 9
1º Semestre 1999

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



LUIS LÓPEZ RUIZ
DEFENSA DE LA PETENERA

ANTONIO CRISTO RUIZ
LOS "COQUINEROS" DEL PUERTO

CARLOS ARBELOS
EL ARTE FLAMENCO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

IRIS BRIKEY
INFLUENCIA EN EL BAILE FLAMENCO DEL BAILE HINDU ANTIGUO

HUIB BILLIET
SOBRE EL ALMA CUBANA DE LA RUMBA FLAMENCA

ANTONIO HERNANDEZ
HACE 40 AÑOS Y PARECE QUE FUE AYER

JUAN DE LA PLATA
LA LABOR DE LA CATEDRA, A GRANDES RASGOS

DANIEL PINEDA NOVO
EL FLAMENCO, TRADICION Y VANGUARDIA

EMILIO JIMENEZ DIAZ
SONETARIO SEVILLANO A PILAR LOPEZ

MANUEL NARANJO LORETO
CRONICA GENERAL DEL III FESTIVAL DE JEREZ
PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año V. Núm. 9 - 1º. Semestre 1999

SUMARIO

DEFENSA DE LA PETENERA	
Luis López Ruiz	3
LOS "COQUINEROS" DEL PUERTO	
Antonio Cristo Ruiz	15
EL ARTE FLAMENCO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN	
Carlos Arbelos	27
INFLUENCIA EN EL BAILE FLAMENCO DEL BAILE HINDÚ ANTIGUO	
Iris Brikey	47
SOBRE EL ALMA CUBANA DE LA RUMBA FLAMENCA	
Huib Billiet	57
HACE 40 AÑOS Y PARECE QUE FUE AYER	
Antonio Hernández	73
LA LABOR DE LA CÁTEDRA, A GRANDES RASGOS	
Juan de la Plata	77
EL FLAMENCO, TRADICIÓN Y VANGUARDIA	
Daniel Pineda Novo	81
POESÍA: SONETARIO SEVILLANO A PILAR LÓPEZ	
Emilio Jiménez Díaz	85
CRONICA GENERAL DEL III FESTIVAL DE JEREZ	
Manuel Naranjo Loreto	87
PAGINAS DE INFORMACIÓN	95

PORTADA: "BAILE DE CANDIL". Chaman. Litografía S. XIX.



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11080

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



DEFENSA DE LA PETENERA

LUIS LÓPEZ RUIZ

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Como consecuencia de los felices acontecimientos de la década de los 50 que restituyeron tantas cosas en el cante, apareció –a la sombra de los auténticos conocedores– una ingente multitud pululante de "enteraos" y advenedizos. Son los flamencólogos teorizantes y literarios, rebautizados con chunga como "flamencólicos".

Creen sabérselas todas: dogmatizan, pontifican y aseveran sin cuento. O con mucho cuento, ¡quién sabe!

Entre otras cosas, todos se aprestan a coincidir en que los cuatro pilares del cante son tonás, seguiriyas, soleares y tangos. Y de ahí no me saque Vd. Quizás empalagados por tantos años de acopio fandanguero, reaccionan con radicalismo e intransigencia y reducen la pureza del cante (sobre la pureza habría mucho que decir también) a cuatro palos, despreciando por sistema todo lo demás.

Naturalmente que los cimientos del cante son los estilos citados pero también caben otras muchas formas que atesoran valores innegables. Por ejemplo, la petenera.

Acertadísimas son las palabras de José Angel Valente: «Árbol único, el cante, con muy diversas raíces sumergidas, algunas muy remotas. Por eso es tan difícil determinarle orígenes y por eso, al oír la voz del cante, tiene uno la impresión de que ésta, aun siendo individual, habla desde muchos fondos o estratos de la memoria colectiva. Un hombre solo en el cante, canta desde muchas memorias.»

No se trata de que vayamos a afirmar aquí que la petenera es un cante grande, jondo o básico. Entre otras cosas porque clasificarlo así nos parece de un maniqueísmo ingenuo. Se trata simplemente de manifestar que no le vemos a la petenera esas cualidades tan secundarias que suelen adjudicársele y que los teorizantes antes aludidos han esgrimido con tanto desdén. O más aún: no detectamos en ella ausencia de calidades fundamentales sino que, por el contrario, percibimos muchas y muy importantes. No tiene, por ejemplo, los resabios del cante comparsa que ofrecen muchos estilos verdialeros, de esos que algunos se empeñan en llamar ¡vaya Vd. a saber por qué! cantes abandolaos.

No se prestan a las florituras ornamentales de ciertos cantes levantinos ni admiten esa prolongación de los tercios que algunos imprimen –o imprimían– a sus cantes, convirtiéndolos en auténticos concursos de resistencia respira-



toria. Piénsese, por ejemplo, en la deformación que Vallejo impone a ciertos cantes chaconianos, siempre a base de alargar con desmesura los tercios. Y no digamos nada de las competencias fandangueriles de la época operística y años siguientes. El cantaor mantenía en vilo al público llano, sosteniendo interminablemente las últimas notas hasta rematar el fandanguillo. Cuanto más prolongado fuese el susodicho sostenimiento mayor intensidad de olés arrancaba.

En la petenera, por supuesto, no caben tales alardes superfluos.

La petenera está, quizás, herida de muerte por esa leyenda melodramática y folletinesca que hizo –que hace aún– de su presunta progenitora una mujer de temer; una mujer de rompe y rasga, como se ha dicho tantas veces.

Esta patenera belicosa, especie de Agustina de Aragón de los cantares, levantaba pasiones ofuscadas, según parece. Pasiones que desembocaban en airados enfrentamientos entre los hombres con la muerte como telón de fondo.

A la petenera le ha perjudicado, sin duda, el tremendismo que se le adjudica y el exceso de popularización. Las leyendas, al popularizarse en demasía, se deterioran muchísimo y se convierten en una especie de folclorismo barato de almanaque. Como le perjudicó en su momento a Murillo la colosal "estampatería" de sus Inmaculadas o a Bécquer el amplio despliegue cupletero de sus versos. Ya dijo Hipólito Rossy que "de la petenera se ha hecho más literatura que de todas las demás canciones que componen el folklore andaluz y levantino."

Lo exquisito siempre es privilegio exclusivo de las minorías. Aquello de lo que la masa se apropia termina por achabacarse. Quizás la petenera ha padecido ese proceso de deterioro.

Puede ser que el cante, como se ha dicho tantas veces, no tenga explicación. Pero sus orígenes, su nacimiento y su evolución, sí. Los que dicen que el flamenco es un misterio insondable del que no sabemos realmente nada suelen ser los que no quieren saber; los que no quieren investigar (trabajar, en una palabra) y se limitan a extasiarse, o incluso a aparentar que se extasian, poniendo los ojos en blanco y la boca abierta. ¡Y venga a hablar de "pellizco"!

Siempre, desde cuando fuese, hubo quien cantó bien pero durante años (siglos incluso podría decirse) no se escribió nada sobre cante. Salvo las manoseadísimas referencias a Cadalso o más aún, a Estébanez Calderón, ¿qué nos queda escrito de flamenco antes de Demófilo o de Fernando el de Triana? Que sepamos, nada porque los escritos de Blas Infante –coetáneo de Fernando el de Triana– no aparecen hasta 50 años después.

Ya se quejaba García Matos, hace muchos años, de "la pobreza lamentable que padecemos de documentación histórica atinente al cante flamenco."

De la petenera apenas si se ha investigado nada en serio. Casi todo se ha reducido a elucubrar a base de imaginación y fantasía, máxime cuando se trataba de un cante nacido (parece) en drama y envuelto en leyenda. Desgraciadamente tampoco podremos hacerlo aquí pero sí vamos a intentar "des hacer algunos entuertos." Permítansenos las florituras literarias ya que de la petenera se trata.



Atrás quedaron, afortunadamente, los tiempos del cante grande y del cante chico. Hoy casi todo el mundo coincide en admitir que el cante tiene simplemente matices, estilos diferentes pero que es el cantaor el que lo hace más grande o más chico según lo sepa cantar mejor o peor.

Por sus orígenes la petenera es un cante que se sustenta en la leyenda de una mujer de vida airada, truculenta, apasionada y trágica. Si fuera verdad que así se originó, ¿qué hay en todo ello de superficial y secundario? ¿Adolece de valores hondos y esenciales por su posible origen legendario?

Detractores, desde luego, no le faltan. El ya citado Rossy decía, por ejemplo: "Los profesionales del cante y los aficionados exigentes la tienen en poca estima; incluso algunos le niegan su naturaleza de cante jondo y, a lo sumo, la admiten como una particularidad inclasificable de cante chico. Pero esto es un juicio equivocado. () Los cantaores flamencos la menosprecian y la cantan de cualquier manera, sin pena ni gloria. Pero de vez en cuando resurge la petenera con toda su belleza en boca de auténticos artistas del cante jondo y entonces, sobre un ritmo lento, se aprecia su dramática fuerza expresiva, todo el dolor, toda la tragedia que se encierra en sus desolados ayes."

Porque la petenera —la larga, concretamente— es cante de ayes lastimeros, quejumbrosos y profundos. Como la toná, la seguiriya, la soleá o la caña. (1)

Cante de solera que nada tiene que ver con esos cantes menores (nanas, marianas, temporeras o rumbas) con los que algunos torpemente lo emparejan.

Ya es un mal síntoma que, en determinados círculos flamencos, se haga un ridículo apócope de su nombre y se le llame simplemente la "pete." Nos resulta difícil encontrarle a este recorte ningún sabor coloquial o cariñoso como algunos alegan para justificarlo. Y no se diga que todo proviene de que, siendo un apelativo largo, resulta incómodo pronunciarlo entero ya que ¿se le ha ocurrido a alguien —siguiendo los mismos procedimientos— decir la "seguí", la "mala", el "martí" o la "carce"?

El cante, con tal tratamiento, se deteriora y se empequeñece traumatizándose hasta el extremo de quedar reducido a límites de subnormalidad raquítica.

A pesar de todo lo que tenemos que agradecerle a Demófilo, desconfiamos sin embargo de la profundidad de sus conocimientos flamencos. De la petenera dice que "más parece un punto de La Habana que no un cante gitano." (2)

Evidentemente no es cante trianero ni del barrio de Santiago pero ¿de ahí a desposeerlo de toda flamenquería...!

Son muchos los que estiman que el engrandecimiento de la petenera se debe a Pastora Pavón. A primera vista podríamos pensar que entre ellos está Ángel Álvarez Caballero cuando nos dice: "La petenera sirvió a la Niña de los Peines para alcanzar una de las cotas más altas —quizás la suprema— de su genio, pues sobre el cante anodino y menor existente anteriormente hizo una completa reelaboración, engrandeciéndolo y popularizándolo de tal manera que el estilo olvidado tomó carta de naturaleza y prevalece hasta hoy."

Sin embargo, analizando con detenimiento sus palabras se desprende que fue Pastora la que se sirvió de la petenera para realzar su cante; que la petenera en sí atesoraba ya esas posibilidades aunque antes se cantara en



tono menor y anodino. No es por tanto que Pastora engrandeciera la petenera (o, al menos, no es sólo eso) sino que ella alcanzó su culmen cantándola.

Los genios hacen grandes determinados cantes menores: Manuel Torre, los campanilleros; La Niña de los Peines, la farruca, el garrotín, la bamba o el "abulereamiento" de "Cielito lindo"; Marchena, la colombiana y Manolo Caracol, la zambra. Por ejemplo. Porque son artistas sublimes que realzan todo lo que interpretan. ("El que sabe cantar, canta aunque sea con una gaita", que decía Caracol.) Pero La Niña de los Peines, cuando canta por peteneras, no sólo engrandece el cante sino que se engrandece a sí misma. Porque la petenera encierra la posibilidad de que así suceda. Posibilidad que no tienen los campanilleros, el garrotín, la bambera o la zambra. Ricardo Molina proclamó reiteradamente –sin duda por presión de Mairena– la supremacía casi excluyente del cante gitano. Sobre el palo que nos ocupa, escribió: "A pesar del daño que hicieron a la petenera las transcripciones musicales que pululan por ahí (toda transcripción musical del cante flamenco no ha pasado hasta ahora de ser pura mixtificación), aún se conservan las viejas peteneras con relativa pureza. La que originariamente fue copla popular tuvo el privilegio de ser transfigurada en cante flamenco (o aflamencado al menos) por el genio de Pastora Pavón. (...) En realidad no pasa de ser un cante más."

Bueno, pues... ¡ya es algo!

Aunque el poeta cordobés emplee su habitual tono conmisericordioso y desdenoso, no deja de reconocer –quizás incluso sin quererlo– que es un cante como cualquier otro. En principio, ni mejor ni peor.

El mismo desdén se aprecia cuando escribe con Antonio Mairena: "Aunque el Niño Medina (3) hubiese sido el creador de la petenera de la Niña de los Peines (cosa que está por demostrar) ésta hizo de ella una obra maestra personalísima. (...) La personalidad artística de la Niña de los Peines está por encima de todos los Mochuelos y Niños Medina, como el sol sobre los apagados satélites. (...) La Niña de los Peines hizo de la petenera algo de admirable grandeza, rompiendo el molde primitivo del cante chico en que fue modelada."

Parece evidente que los autores pretenden establecer por encima de todo, "la imparangonable valoración artística de ambos cantaores", como dicen textualmente. Pero también son evidentes dos cosas:

1º Si se menciona a Pastora, al Mochuelo y a Medina es un error decir "ambos" ya que no se trata de dos personas sino de tres. (Error disculpable en el caso de Mairena pero no en Molina, profesor de Literatura.)

2º Los autores –aun sin quererlo– concluyen que, débase a quien se deba, la petenera encierra «admirable grandeza».

Son muchos los tratadistas que adjudican a la Niña de los Peines el engrandecimiento de la petenera. Según Romualdo Molina y Miguel Espín, "quien realmente dio a conocer la petenera de Escasena a las masas (y, en general, la petenera flamenca) fue la Niña de los Peines."

Para Manuel Cano "hay una tercera época de engrandecimiento y de máximo esplendor de este cante en la voz de la Niña de los Peines."

Caballero Bonald es rotundo: "La Niña de los Peines fue, sin duda, la creadora –o recreadora– de este cante en su estilo más genuinamente fla-



menco, recogiendo la copla tradicional y reelaborándola con una inimitable capacidad de enriquecimiento."

Por su parte, Angel Alvarez Caballero asegura que "si hay un cante que se identifica con su intérprete, éste es el caso de la petenera y la conocida como Niña de los Peines." José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz dijeron en su momento: "El cante de Pastora: pura enjundia gitana."

Conociendo todas estas opiniones y oyéndola cantar a ella sobre todo, resulta imposible no reconocer su magisterio interpretativo. Sin embargo, en lo que concierne a la fijación de los esquemas de la petenera, cabe plantearse, al menos, la duda. Quizás, como dice Blas Vega, "la petenera grande con sus moldes, su estructura y su melodía es anterior a la Niña de los Peines y su carta de naturaleza flamenca se debe a Medina el Viejo."

En cuanto a la petenera corta y comentando la teoría de Molina y Mairena, José Blas es tajante: "En lo que si se equivocan es al considerar la petenera flamenca como una creación de la Niña de los Peines." Aunque él mismo y cuantos tratemos el tema hemos de convenir en que Pastora le dió a la petenera una vitalidad, un impulso y un relieve incuestionables y definitivos.

Muchas cosas y muy diferentes se han dicho sobre la antigüedad, los orígenes y los posibles hermanamientos de la petenera con otros cantes.

Demófilo, lacónico y circunspecto, afirma: "Convienen todos los cantaores en que son antiguas."

Según Molina y Mairena, "el ritmo de la petenera es muy antiguo y se encuentra en composiciones cultas españolas del siglo XVIII."

Se sabe, sin duda, que eran muy populares en Sevilla, en el último cuarto del siglo XIX. La terrible hambruna de 1881 (coincidiendo precisamente con el año de la edición de los "Cantes Flamencos" de Antonio Machado y Alvarez) fue recordada con la célebre copla:

"Del año las peteneras
nos tuvimos que acordar,
que anduvo la Pura y Limpia
en el canasto del pan."

Remontándose en el tiempo, Romualdo Molina y Miguel Espín nos dicen que "los vihuelistas del siglo XV usaban a veces ese complejo ritmo alterno de lo que hoy llamamos peteneras. () Lo más arcaico que hemos podido encontrar y que haya ingresado en el acervo flamenco es esa petenera sefardí aflamencada que cantó Carmen Linares, en el espectáculo "Diquela de la Alhambra." (4)

Lo que no concretan los autores es donde la encontraron, lo que sería muy interesante para precisar fechas. De cualquier manera sería anterior a 1492.

La primera cita literaria de alusión directa a la petenera está en Estébanez Calderón, como es sabido de todos. Resulta curioso, sin embargo, comprobar que "El Solitario" dice que la rubilla Carmela cantó "ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Perteneras." (5)

Para justificar el empleo de este vocablo y, dejando aparte la leyenda de su



procedencia, habría que entrar en complicadas disquisiciones filológicas aun a riesgo de parecer pedantes:

- De Paterna tendríamos el topónimo paternera.
- De paternera pasaríamos a partenera por metátesis.
- Partenera sería un término paronomástico de pertenera.
- Y de pertenera, tras una síncopa, llegaríamos, ¡por fin! a petenera.

Si la fijación en el tiempo no está aclarada hasta la fecha, algo similar ocurre con sus orígenes: ¿de dónde viene la petenera?

Escuchemos muchas de las cosas que se han dicho.

Romualdo Molina y Miguel Espín se inclinan decididamente por atribuirle los mismos orígenes comunes que a otros cantes de los llamados de ida y vuelta y apuntan que "cierta tonada peninsular viajó a América con los conquistadores y una vez arraigada allí, más o menos transculturada y dotada del nuevo nombre de petenera en relación con El Petén (6), la fórmula regresa a España para aflamencarse gradualmente en la época del café-cantante. (...) Si bien en el actual estado de nuestros datos no es posible proponer una solución definitiva al problema del origen, creemos que hay suficientes indicios para situar a la petenera flamenca como un palo de ida y vuelta."

Esta opinión la comparte Manuel Naranjo Loreto cuando dice que "el hecho de que las peteneras aparezcan a un lado y otro del océano, indica que es un cante de ida y vuelta."

Gilbert Chase piensa que la petenera "es una de las formas -como el tango- que los españoles llevaron al nuevo mundo y que luego retornaron al país originario modificados por la influencia negra y criolla."

Nadie puede negar hoy la realidad de estos hechos que se producen igualmente en otras coplas, incorporadas finalmente al acervo flamenco como la guajira, la milonga, la vidalita... (7)

Existen demasiadas pruebas que lo atestiguan y no es posible ponerlo en duda. La petenera debió subirse al carro de estos viajes aunque la configuración flamenca que tiene hoy se deba por completo a Medina, Pastora y Chacón.

Compartan o no esta opinión de que son cantes de ir y venir, hay algunos que resaltan su origen judío o, al menos, la gran influencia que la música judía ejerce sobre ella. El más tajante quizás es Angel Caffarena quien, al hablar de la petenera primitiva, dice que es "un cante de puro sabor hebraico."

Hay muchas opiniones enfrentadas al respecto y lo peor que se puede hacer es adoptar posturas radicales. En una tierra como España, sometida a continuas invasiones desde los enigmáticos tartesos hasta el siglo XV, con una prolongada convivencia de tres culturas -cristiana, musulmana y judía- y sirviendo de enlace entre Europa y las Indias, precisamente a partir de ese mismo siglo XV, ¿puede extrañar a alguien que el folklore ibérico rezume por doquier rasgos celtas, mediterráneos, musulmanes, hebraicos o criollos?

Que la petenera sea de origen judío nos parece un exceso ilusorio difícilmente asumible pero que, por el conducto que sea, tenga influencias judías en determinados aspectos, ¿por qué no?



Julián Pemartín dice que algunos suponen a la petenera origen judaico, basándose en la letra:

"¿Dónde vas, linda judía,
tan compuesta y a deshora?
Voy en busca de Rebeco
que estará en la sinagoga."

Y agrega: "Pero este supuesto es infundado, porque, como señala don Arcadio de Larrea, dicha letra, sobre ser moderna, demuestra un absoluto desconocimiento de las costumbres judías: Rebeco no aparece entre los nombres judíos de varón y las mujeres judías no asisten a la sinagoga."

Naturalmente que Rebeco es un personaje producto de la fantasía y que las mujeres no frecuentaban la sinagoga pero ¿impide eso que la presencia judía —aunque sea en "los estratos de la memoria" como decía Valente— esté ahí?

Cuando José de los Reyes "El Negro" salmodiaba las disparatadas letras de sus corridas, ¿dejaba por eso de estar presente el eco del romance? (8)

La realidad es que los orígenes de la petenera no están claros. Con razón dice Manuel Ríos Ruiz que "es un estilo de lo más legendario en todos los aspectos, tanto etimológicos como creacionales."

Sin embargo, lo importante no es que se clarifiquen sus orígenes sino sus valores intrínsecos. A este respecto, Manuel Cano dice que "vemos como un estilo que, en principio, conserva un sabor eminentemente popular, se va engrandeciendo con la aportación al mismo de la creatividad flamenca para quedar fijada, de forma definitiva, tanto en el cante como en el acompañamiento a la guitarra."

A la larga, eso es lo que vale. De dónde vengan los cantes importa menos; lo que de verdad importa es hasta dónde lleguen y lo que lleguen a ser. La petenera, al aflamencarse definitivamente, se enriquece y se consolida como un cante de valores auténticos.

Es un cante solemne, casi religioso, majestuoso, sentimental ("cante melódico, casi un lamento", que decía Turina), profundo y pausado, que se "dice" con más sosiego que ningún otro. Es como un remanso sentencioso entroncado con ciertos ecos de la soleá. La petenera fluye por entre matices muy diversos. Todo depende de quien la cante: hay musicalidad en Naranjito; profundidad y desgarró en Menese; zozobra en Carmen Linares; congoja en Rafael Romero; engarce en Morente; vibración y ecos flamenquísimos en Pastora; modulación en Chacón... La enorme variedad de registros tonales que abarca hace que resulte difícil cantarla e incluso acompañarla a la guitarra (Chacón decía que Montoya no la sabía tocar).

A lo largo del tiempo ha habido una repetida pretensión de encajar los cantes en diversos cuadros sinópticos o clasificaciones según sus maneras lo que resulta especialmente complicado cuando se trata de un estilo tan individualizado, diferente y anárquico como la petenera.

Molina y Espín lo comentan burlones: "Para disfrute de los irónicos, (la petenera) se resiste a encajar en cualquiera de las clasificaciones inventadas



por los expertos y desafía toda inclusión racional en esos arboles (o chumberas) genealógicos que tanto gustaban a los flamenquistas en los años 60."

La verdad es que la variedad de familias o parentescos endosados a la petenera es alucinante. Veamos algunas muestras de los enclaves que se le asignan:

1º) "Antología del Cante Flamenco", Hispavox. Cantes autóctonos con nanas, marianas y alboreás.

2º) "Mundo y Formas del Cante Flamenco", Molina y Mairena, Al-Andalus. Cantes folklóricos aflamencados andaluces con sevillanas, nanas, villancicos, campanilleros, bambas, trilleras, pajaronas, temporeras y marianas.

3º) "El Arte del Flamenco", D.E. Pohren, Sociedad de Estudios Españoles. Cantes de origen folklórico andaluz con zorongo y vito.

4º) "Archivo del Cante Flamenco", Vergara. Cantes derivados. Grupo de variantes oriundas de los distintos cancioneros populares con villancicos flamencos, sevillanas rocieras, garrotín, farruca, guajira, tanguillos del Piyayo y rumbas flamencas.

5º) "Magna Antología del Cante Flamenco", Hispavox.

Cantes derivados de la soleá con alboreás, caña, polos y bulerías.

Quizás lo mejor que podríamos hacer es desistir de pretender clasificarla reconociendo que difícilmente encaja dentro de ningún grupo debido a sus características particulares. Porque aunque tenga evidentes conexiones con la soleá, la petenera sólo se parece a sí misma.

Tenemos comprobado que, el profano en cante, reconoce pronto a la petenera. Hemos hecho la experiencia varias veces entre gente muy poco experta y el resultado casi siempre ha sido el mismo. Hacíamos dos o tres sesiones escuchando palos diferentes, repitiéndolos y "estudiándolos." Al hacer luego un examen de comprobación, el mayor número de aciertos recaía siempre en la petenera. La conclusión fue que suena de forma muy particular y, a los no iniciados, les resulta relativamente fácil distinguirla con prontitud.

González de Hervás llega a decir: "Es un cante autóctono, que no se parece en nada a sus antecesores." Hasta ahí, vale; estamos, sin embargo, en total desacuerdo con lo que dice a continuación: "La Petenera aseguran que nació en Paterna de Ribera, Cádiz. Nosotros no podemos creerlo ya que se nos hace difícil, por no decir imposible, que en ese saladísimos pueblecito gaditano, que es la cuna de los cantes pletóricos de gracia, de sol y de alegría, pudiera nacer una mujer capaz de envenenar la solera de la soleá, convirtiéndola en un vino tan siniestro como la Petenera. Ciertamente fue una mujer desgraciada la creadora de este cante y que por ser de Paterna, la llamaban Patenera o Petenera. ¿Pero no será más cierto que dicha cantaora fuera de Paterna, Almería, donde se conoce con el nombre de paternereros a los nacidos en el referido pueblo?"

Pregunto: ¿De qué cantes, graciosos o no, es cuna Paterna de Ribera? ¿Por qué sabe González de Hervás que es cierto que fue una mujer desgraciada la creadora de este cante cuando nadie pudo probar hasta ahora ni siquiera su existencia real? ¿Por qué una mujer capaz de envenenar la solera de la soleá convirtiéndola en un vino siniestro ha tenido que nacer en la



Paterna de Almería y no en la de Cádiz? ¿Es que en Almería no hay también pueblos saladísimos llenos de gracia, de sol y de alegría? (9)

La verdad es que algunos, antes de ponerse a escribir –de flamenco o de lo que sea– deberían pensárselo mejor y meterse a otra cosa.

Por desgracia, de la petenera se ha escrito mucho. Quizás demasiado. Unos por ignorancia y otros intencionadamente han creado una leyenda falsa y absurda que le ha hecho mucho daño a este cante. Desde el multitudinario entierro popular de la Petenera, por completo imaginario y ampliamente divulgado por la letra:

"La Petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar;
en el panteón no cabe
la gente que va detrás." (10)

hasta la burda fantasía del mal fario que le persigue, incrementada publicitariamente por los payos tras la muerte de Mari Paz. (11)

Son muchos los que aseguran que los gitanos no quieren cantarla por temor a las consecuencias que puede acarrearles. Quizás en algunos casos sea así aunque ahí están Manuel Torre, La Niña de los Peines y Rafael Romero –tres calés de la más pura estirpe– para demostrar lo contrario. Ellos no tuvieron ningún prejuicio para cantarla. ¡Y cómo lo hicieron!

Supersticiones aparte, lo cierto es que la petenera va siempre envuelta en pena. "Mientras huye la pena negra de la Petenera..." que decía Manuel Barrios.

Pena, muerte y llanto están siempre presentes. Incluso Lorca compone su "Gráfico de la Petenera" a base de los mismos símbolos ("jinetes enlutados", "laberinto de cruces", "ayes clavados", "sollozo de las almas", "jinetes muertos", "doblan las campanas", "entierro", "Cristo muerto", "la muerte, coronada"...)

No es el grito rebelde de la seguriya ni la resignada amargura de la soleá sino el puro llanto congoja. Esta temática se repite incansablemente en las coplas de la petenera y es difícilísimo encontrar entre ellas alguna letra frívola. De cuantas conocemos, sólo éstas

"Señor Alcalde Mayor:
no prenda usted a los ladrones
porque tiene usted una niña
que roba los corazones."

"Si Cádiz tiene murallas
y tiene la salinera
a Cádiz la mira así
Paterna de la Ribera."

"En La Habana nací yo
debajo de una palmera.
Allí me echaron el agua
cantando la petenera." (12)



Por supuesto, en estas letras no se manifiestan los habituales temas de pena, muerte y llanto aunque sí hay en ellas –por debajo de la aparente superficialidad– ciertos ecos lastimeros que denotan melancolía, nostalgia, añoranzas...

Algunos han querido ver también insubstancialidad y carencia de contenido en la celeberrima letra de Rebeco y la sinagoga, ya mencionada. Discrepamos en absoluto ya que, analizándola detenidamente, se descubre un indudable sentimiento, profundísimo, de preocupación y desasosiego, penoso de soportar.

En esta otra conocida copla que dice:

"Dices que tú no me quieres,
pena no tengo ninguna,
porque yo con tu querer
no tengo hecha escritura."

el / la amante encubre su dolor por despecho alegando que no hay papeles de por medio pero, en realidad, siente una pena hondísima. La más profunda quizás porque no proviene de la traición o el engaño –que permitirían, al menos, la reacción airada– sino simplemente del desaire y el olvido. Es la pena que más duele.

Reivindicamos para la petenera el lugar que le corresponde dentro del cante y que le ha sido negado tan reiteradamente. Nos basamos en principios sólidos que nada tienen que ver con la leyenda melodramática ni con la fantasía imaginativa. La petenera se abastece de estos aportes:

- Es un cante antiguo, sobrio, sin hojarasca ornamental, entroncado en la soleá.
- Es también un cante de difícil ejecución, con una amplia variedad tonal, plena de registros dispares.
- Sentimental y solemne, la petenera derrocha tristeza y cabalga pausada entre la sentencia y la congoja.
- Sosegada y, a su vez, digna y altiva, exhibe su porte majestuoso sin apostura de soberbia pero, a la par, sin ademán sumiso. Sabe lo que quiere y lo quiere sin estridencias, sin aspavientos, con empaque.
- Es cante estremecido, de letras afligidas, sin ayes gratuitos.
- Cadencioso y vibrante a un tiempo, suena a plegaria musitada, a sollozo quedo de plañidera veraz.
- Pena, muerte y llanto: éste es su lema.

La petenera de La Rubia de Málaga –con todo lo que supo en vida de pena, muerte y llanto– es una buena muestra de lo que exponemos:

"El que se tenga por grande
que se vaya a un cementerio
y verá lo que es el mundo:
¡es un metro de terreno!"

Los que sigan diciendo que la petenera es un cante superficial y sin trascendencia es que quieren, decididamente, "salirse por peteneras." (13)



NOTAS:

- (1) El "ay" desgarrado de la verdadera caña y no ese "iiii" monocorde y somnoliento, sucedáneo del auténtico quejido y que tanto emplean los cantaores hoy.
- (2) Por supuesto que hay un abismo entre esa petenera de finales del s. XIX que él comenta y la estructurada flamenca tras la impronta de Medina, Pastora y Chacón.
- (3) Molina y Mairena confunden al cantaor citado con su padre, Medina el Viejo.
- (4) Otra versión de esta petenera, con notables variaciones en la letra, la canta también en su CD "La luna en el río", 1991.
- (5) "Aparte de las peteneras flamencas, existen otras de carácter popular o folklórico, que todavía alcanzamos a escuchar, hará unos cuarenta años, cantadas a coro por las recolectoras de almendra de los pueblos serranos de la costa granadina durante su trabajo; por cierto que daban a sus canciones el nombre de perteneras, que es el mismo que Estébanez Calderón nos ha transmitido en sus escritos." Jorge Martín Salazar, "Los Cantes Flamencos", Diputación Provincial de Granada, 1991.
- (6) Departamento en el norte de Guatemala, centro administrativo importante que fue de Indias. Era núcleo principal de conexión entre América -La Habana especialmente- y los puertos del sur de España: Sevilla, Cádiz y Málaga. Perteneció a la Corona española hasta mediados del siglo XIX.
- (7) Algunos se exceden y meten en este grupo a la colombiana. No; la colombiana no viaja al nuevo mundo ni retorna por supuesto. Es mucho más modesta: nace en Marchena, en 1931, por invención del cantaor Pepe Marchena.
- (8) Un día, después de oírle enjaretar su retahila delirante, le pregunté: -Son romances, ¿verdad? Y me contestó: "¡Yo qué sé lo que son!. Yo lo aprendí así de chico."
- (9) Conste que el autor de este artículo no es almeriense como pudiera quizás deducirse de estas palabras sino natural de uno de esos saladísimos -y salineros- pueblos de la bahía gaditana. Por cierto que Paterna, de Cádiz, será saladísimos por saleroso, pero no por salinero.
- (10) La I República, la de 1873, duró apenas un año. Cuando cayó, la gente recordaba su muerte con la copla mencionada, que se hizo muy popular como lo eran por aquel entonces las peteneras, concretamente en Sevilla. La autoridad obstaculizó cuanto pudo la pervivencia de esta petenera a lo que el pueblo, con su ingenio habitual, respondió sustituyendo la palabra República por Petenera para poder seguir cantándola. Pasados los años y olvidada la anécdota e incluso la República, la leyenda se consolidó.
- (11) María Paz Gascón Camargo, bailarina que murió muy joven, en 1946, después de haber escenificado en un espectáculo teatral el concurrido entierro de La Petenera popularizado por la copla. Su muerte levantó oleadas de melodramáticas historias, a caballo entre la histeria y la fantasmagoría.
- (12) Hay otra versión que dice:
"Yo he nacido en la Habana
debajo de una palmera;
me bautizaron los moros,
me pusieron Petenera."
- (13) Esta es la única petenera ramplona y vulgar que se conoce.



*Antonia Gallardo "La Coquinera", en una etiqueta de vino
de Jerez del siglo XIX.*



LOS "COQUINEROS" DEL PUERTO

ANTONIO CRISTO RUIZ

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Por el nombre de «Coquineros» se conoce a una de las familias portuenses del siglo XIX en la que todos sus componentes cantaron y bailaron flamenco, dejando huella hasta nuestros días.

La que sin duda tuvo mayor fama fue Antonia, a la que se tiene por la mejor bailaora de todos los tiempos que haya nacido en el Puerto de Santa María. Josefa fue la mayor de las hijas y la primera en ser artista, arrastrando hacia el mundo del espectáculo a sus dos hermanas, Antonia y Milagros, tomando el apodo del padre, al que le llamaban el Coquintero, debido a su afición de mariscar coquinas, ese molusco bivalvo propio de la provincia de Cádiz. Comenzaron a bailar de modo profesional actuando en Cafés cantantes, como bailaoras de conjunto, con el nombre de Las Coquineras, y cuando actuaban juntas se presentaban con el nombre artístico de Las Coquineras del Puerto como ha quedado registrado en algún programa de la época.

De los varones de este clan, tanto el Coquintero como sus dos hijos, Juan, el mayor apodado el Puerto y su hermano José que tomó el apodo del padre, ambos toreros de profesión, dejaron demostrado su buen hacer flamenco, cantando y bailando.

Estas artistas que tanto hicieron por los bailes festeros bien merecen el siguiente piropro cantado por bulerías:

En Madrid tenían las Coquineras
una ventita
y le pusieron de nombre
La Coquinita

¡Antonia dame alegría!
¡Josefa dame alegría!
dándote una vueltecita por bulerías

Las Coquineras duende flamenco
del baile festero
de la Baja Andalucía.

Los principales rasgos de los componentes de esta familia son los que a continuación se exponen:



Juan Gallardo Acuña alias El Coquinero, nació en Rota en 1836, pero vivió desde pequeño en El Puerto de Santa María. Era de profesión herrero, y estuvo casado con una portuense, de nombre Ana Rueda Aguirre, con la cual tuvo 5 hijos, cuatro de los cuales tomaron el apodo del padre; Antonia, Josefa y Milagros, profesionales del cante y baile flamenco, y José, picador de toros, novillero y banderillero de postín. Otro hermano, Juan, también picador de toros, adoptó el nombre taurino de Puerto.

El Coquinero era una persona muy conocida en El Puerto ya que en Carnaval sacaba grupos de comparsas y chirigotas, lo que le daba cierta popularidad.

Antonia Gallardo "La Coquinera", contaba que su padre fue un formidable cantaor flamenco, al que tuvo gran admiración como cantaor sin olvidar el cariño como hija, que dominaba los cantes de los Puertos, haciéndolos con voz muy flamenca y afillá. Llegó a tener cierta fama ya que desde distintas parte de Andalucía acudían aficionados para oír su cante en actuaciones que daba en reuniones de cabales y en algunas fiestas íntimas. La vena cantaora no le era ajena a Juan, pues en la familia de su padre, todos cantaban y bailaban, destacando una tía suya, hermana de su padre, que se llamaba María del Carmen Gallardo Acuña, conocida por "La Gallardo" o "La Gaditana", (1) quien fue una estupenda cantaora y bailaora profesional que paseó su arte por todos los cafés-cantantes de su época, y fue madre de otra famosa bailaora, Amparo Pozo Gallardo "La Gaditana" (2).

Juan Gallardo "El Coquinero" perdió la voz cuando sólo tenía 30 años a consecuencia de una afección de garganta mal curada, y aunque no hay datos fidedignos sobre la fecha de su fallecimiento, parece que éste ocurrió posiblemente en Sevilla en los años 80 del siglo XIX. Juan tuvo grandes amigos entre los cantaores flamencos de su época, sobresaliendo entre ellos el bailaor José Jiménez "El Negro de Rota". (3)

Antonia Gallardo Rueda, fue la gran faraona de la familia de "Los Coquineros", nació el día 9 de diciembre de 1874 a las 8 de la noche en la Plazuela del Carbón en El Puerto de Santa María, muy cerca del café-cantante del mismo nombre. De muy joven comenzó a bailar con sus dos hermanas Josefa y Milagros, teniendo como profesor de baile a Antonio Neto Domínguez (4) y su hermano Bernardo (5).

Según referencias del viejo Arana, (6) del Puerto de Santa María, quien llegó a conocerla, dice que Antonia era una mujer muy guapa y simpática, que cuando triunfó en el mundo del espectáculo, se trasladó con toda la familia a Sevilla o Madrid donde se establecieron.

La Coquinera consiguió un reconocido prestigio de buena artista, llegando a crear un estilo de baile festero propio que posteriormente se ha continuado en diversos artistas de la zona, y desarrolló su arte en los cafés-cantantes más famosos de Sevilla y Madrid, como evidencian algunos carteles anunciantes de las actuaciones que se daban en ellos. Artísticamente recorrió el Sur de Francia, Norte de Marruecos, España, y no pudo marcharse de gira con Pastora Imperio a Sudamérica por problemas familiares. Actuó en Madrid en el café-cantante La Marina, el más famoso de España, por donde pasaban los



mejores artistas de aquella época y lo visitaban lo más florido de la capital, políticos, militares, nobles de la realeza, etc. En este local conoció al General Primo de Rivera, jerezano y gran admirador de esta bailaora, con quien le unió una gran amistad. La fama que llegó a tener parece deducirse de la frecuencia de sus fotografías en ellas, Antonia aparece en poses muy propias de carteles anunciadores de espectáculos, en los que posiblemente debería ser la primera figura femenina del elenco artístico.

La fama de esta artista fue tal que se utilizó su imagen de manera publicitaria para una determinada marca de vino de Jerez, también posó para pintores conocidos, siendo admirada por poetas de su época, y fue noticia en periódicos y revistas, como en la entrevista aparecida en la revista Estampa el 8 de junio de 1935.

Fernando el de Triana en su libro *Arte y Artistas Flamencos*, (1935) incluye tres fotografías de tipo postal de Antonia y refiriéndose a ella dice: ¿qué diré yo de esta gran bailaora que no haya dicho ya todo el mundo? Fue una preciosa porteña (de Santa María), que como artista a nadie tuvo que envidiar; y como cara bonita, vean la correspondiente fotografía, donde se aprecian estas dos cosas: la cara de miss, y el tipo faraónico de la más graciosa gitana (aunque no lo era). Tuvo dos hermanas más, Pepa y Milagros, que, como bailaoras, no pasaron de regulares. ¡Pero qué guapas!

La asistencia a una de sus actuaciones en un Café cantante en Sevilla constituye un hecho significativo en la vida social de la época, como relatan los famosos autores teatrales del costumbrismo andaluz Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, en un artículo titulado "Sevilla en primavera" publicado en un número de la revista Blanco y Negro de 1902.

De sus actuaciones encontramos datos en diversos programas de mano o carteles de la época, reseñando entre las mas destacadas y por citar algunas las que siguen:

- Presentación en Jerez, a los 18 años, junto a dos de los cantaores más importantes que ha tenido el flamenco en toda su historia: Sebastián Fernández "El Chato de Jerez" y don Antonio Chacón. Este mismo año hay noticias de su presentación en Cádiz y Sevilla con gran éxito.

- El año siguiente actúa en el Café de la Plaza del Carbón del Puerto de Santa María, y en el mes de mayo, actúa durante las fiestas de primavera y acompañada de su hermana Josefa en el café-cantante Suizo de Sevilla. En Madrid y en 1893, actúa en el Teatro Martín con Salud Rodríguez y en 1897 en el Café de la Patria (antes Naranjeros) junto con su hermana Josefa "La Coquinera".

- En el Café-Concierto Novedades de Sevilla, el 24 de abril de 1900, forma parte del Gran Cuadro de Baile Flamenco con Juana Valencia, Juana Antúnez, Mariquita Malvido (7), la cantaora María Valencia "La Serrana", el cantaor Antonio Cordero "Diana" y el profesor de guitarra José Triana "El Ecijano".

- En mayo de 1903 está incluida en el Gran Cuadro Flamenco del Salón Filarmónico de Sevilla, compuesto por Juana y Carlota Ortega, Carmen "La Pichira", Pepa Oro (8), Dolores La Bizca, Enriqueta la Macaca y Miguel Macaca;



este cuadro estaba dirigido por Habichuela y en él participaban los cantaores por malagueñas y tangos, El Niño Elena y Niño Escacena.

- El 29 de agosto de 1925 en Madrid, se le ofrece en la sala Olimpia un homenaje benéfico, en el que participaron Dolores Ortega, Carmen Núñez, La Gabrielita, Carmen Vargas, Enrique Mariscal, Antonio Molina, El Estampío, Faico, Ramirote, Maregui, Niño de Madrid, Niño de Triana, José Perea, Manuel Vallejo, Manuel Escacena, José Cepero, El Cojo de Málaga, El Mochuelo, Fosforito, El Tripa, El Bizco, Ramón Montoya, Rita Ortega, su hermana Josefa "La Coquinera" y su prima Amparo Pozo Gallardo "La Gaditana", quien fue la promotora del homenaje. Este mismo año actúa en el Teatro Romea con Vallejo y Manuel Centeno como figuras mas importantes.

- En 1926 vuelve a actuar en Madrid en el famoso Teatro Maravillas.

- Antonia actuó por última vez en el verano de 1928, a los 54 años de edad, acompañada de su gran amigo y admirador de su arte Manuel Vallejo.

Manolo Heras, (9) cantaor madrileño, me contó, a lo largo de algunas conversaciones, que había conocido a Antonia Gallardo "La Coquinera", cuando él daba sus primeros pasos como artista flamenco, durante la Guerra Civil Española. Me relató que tenía una venta en Cuatro Vientos (Madrid) con su cuñado Juan Moreno, viudo de su hermana Josefa. En aquellos años, iban a su establecimiento muchos artistas flamencos: Manuel Vallejo, Rita Ortega, Niño Marchena, Fosforito, El Mochuelo, Cepero, Miguel Molina y su prima "La Gaditana"; y me comentó: "Ver bailar a La Coquinera fue un sueño, metía cantaor y guitarra en su baile y los dirigía como una orquesta, no he visto bailar mejor".

Antonia Gallardo Rueda no se casó, tuvo varios amantes de la nobleza española a lo largo de su vida, y en sus últimos años estuvo unida sentimentalmente a un industrial madrileño sin llegar a vivir juntos por la condición de casado de él; falleció el día 21 de enero de 1942, en el Hospital Provincial de Madrid, recibiendo sepultura en el cementerio de la Almudena de la capital.

Josefa Gallardo Rueda "La Coquinera" nació en el Puerto de Santa María el 21 de abril de 1871, en la calle Sardinero nº 6 y le pusieron los nombres de Josefa Juana Andrea Ana y Antonia Gallardo Rueda. Fue una bailaora con duende y genio flamenco que desplegó su sabiduría artística por todos los cafés-cantantes y teatros más importantes de la península. Josefa siempre acompañó a su hermana Antonia, no sólo en lo artístico sino también en su vida privada.

Josefa se casó con Juan Moreno Vélez (Sevilla 1874-Madrid 1942), un sevillano muy conocido en los ambientes flamencos de Sevilla y Madrid, tuvieron un hijo de nombre Juan, nacido en Sevilla en 1905 y fallecido en Madrid en los años 80.

Es necesario reseñar sobre la calidad artística de Josefa que no es correcto lo que publicó Fernando de Triana en su libro *Arte y Artistas flamencos* sobre ella, de la que dice textualmente: *Fue una bailaora que no pasó de regular, pero qué guapa*. Este comentario es una apreciación particular del autor del libro, ya que hay datos que contradicen tal dicho, indicando que fue



una bailaora y bailarina destacada en su tiempo.

El prestigioso maestro de baile José Otero, (10) en la página 155 de su Tratado de Baile comenta que las bailarinas que actuaban de primeras figuras con él, en su tiempo afamado bailaor, bailarín, y coreógrafo, maestro Eduardo Vázquez (11) eran las mejores de la época, y cita a Petra Cámara, hija de una de sus maestras, Rosa Espero, Dolores Grande, Isabel Osorio, Carolina Quintana, **Pepa Gallardo**, Antonia Carrillo, Natalia Jiménez, Manuela Valle y Manuela Albert. Tras esta cita queda clara la importancia de genial artista que en su primera etapa artística utilizó el nombre de Pepa Gallardo y posteriormente el de Josefa Gallardo "La Coquinera", y quizá proceda de este hecho parte del desconocimiento que se pudiera tener de su trayectoria profesional.

Esta bellísima mujer, como todas las féminas de su familia, empezó a actuar a los 12 años, junto a los maestros Eduardo Vázquez y Bermúdez (12) con los que entre los años 1887 y 1889 recorrió casi toda España y algunas ciudades de Europa y Norte de Africa.

Posteriormente se dedicó a actuar en los cuadros flamencos de los Cafés Cantantes entre los años 1890 y 1898, actuando con todas las figuras de baile flamenco de su tiempo como fueron Pepa Oro, Mariquita Malvido, Isabelita Santos (13), sin olvidar algunos hombres, hoy ignorados, como Manuel Fernández Cabrado (14) el maestro de baile Martínez Peñafiel (15) y los ya mencionados al principio.

Josefa en el baile dominó la escuela bolera y el flamenco festero, hoy día quedan pocas bailaoras y bailaores que utilicen las manos, brazos y desplantes, en las distintas fases del baile, recurriendo al zapateado.

Antonia y Josefa fueron creadoras de una escuela o estilo en los bailes festeros y sobre todo en los de bulerías, dejando herencia de sus desplantes, movimientos de manos, brazos, caderas y el compás de las palmas, que posteriormente recogieron otros bailaores y bailaoras como José Ortega (16), Pepe Ano (17), Ansonini del Puerto (18), Antonio el Caneco (19), Rita Ortega (20), y Pepa Campo (21), o entre los actuales como Paco Valdepeña (22), Orillo del Puerto (23), El Mono de Jerez (24) y Paco Betordo (25).

Este tipo de baile festero fue el que le resultó cómico por sus movimientos de caderas, al gran escritor vasco de la Generación del 98, Pío Baroja, lo que evidencia que se puede ser muy culto y al mismo tiempo memo, si se critica una materia que se desconoce.

De Josefa decían los flamencos que la conocieron que fue una bailaora con duende y jondura. Su hermana Antonia también comentaba en ocasiones que su hermana Josefa bailaba más flamenca que ella aunque con menos técnica.

Algunas de las últimas actuaciones con su hermana Antonia fueron en Madrid en 1893 en el Café de la Patria, y en mayo de 1899 en el Gran Café Suizo, de Sevilla, junto a Canela, Saleri, Mercedes González Navas y Antonio Navarro "Niño de Tomares".

La última actuación de Josefa tuvo lugar en 1925, en Madrid, en el homenaje que se le tributó a su hermana Antonia que estaba mal de salud.



Josefa Gallardo "La Coquera" falleció en Madrid el 18 de febrero de 1935 a causa de una bronconeumonía, y se le dió sepultura en la misma ciudad, en el cementerio de la Almudena.

Milagros Bernarda Gallardo Rueda "La Coquera", la más pequeña de los 5 hermanos, fue una estupenda bailaora y mejor cantaora, además de mujer de figura colosal y atractiva. Actuó muy poco tiempo ya que se casó muy joven, dejando el flamenco y dedicándose a su familia. Nació el 25 de noviembre de 1876 en El Puerto de Santa María y falleció en Sevilla a mediados de este siglo. Trajo a más de un hombre de cabeza durante el tiempo que pisó los escenarios flamencos. De su hermana Antonia, la más famosa de las Coqueras son los comentarios que refieren que Milagros, cantaba mejor que bailaba.

José Gallardo Rueda "El Coquero". A José, hombre anárquico, soñador y aventurero, su familia lo apodó cariñosamente cuando era un zagal, el "Loquillo" debido a su carácter y sus prontos que siempre llevó consigo hasta su muerte. Posteriormente cuando empezó en el ambiente taurino tomó el nombre artístico de José Gallardo "Coquero".

En la Enciclopedia de la Tauromaquia de Cossío se escribe: *Gallardo (José) el Coquero. Banderillero nacido en el Puerto de Santa María el 2 de mayo de 1870. Perteneciente a la familia torera de Los Gallardos. Vivió en Sevilla desde muy joven, aprendiendo el oficio de carpintero. Más tarde se dedicó a los toros, banderilleando por primera vez en Sevilla el día del Corpus de 1889, a las órdenes de Lobito. Así estuvo hasta 1892, alternando con varios matadores, dedicándose desde esta fecha a matar novillos. Poco después embarcó para América, toreando allí con regular aceptación en diversas plazas. En 1906 tuvo una grave cogida en la de Quito (Ecuador).*

En la Revista Portuense de fecha 30 de julio de 1932, se dice que el Coquero nació en 1870, que es la misma fecha que se indica en la Enciclopedia Taurina ya citada, dato que no es correcto, ya que en la Iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María, en el libro de Bautismo nº 142, Folio 151, queda inscrito textualmente como: *José Juan Gallardo Rueda, nacido el 2 de mayo de 1866, en la calle Cielo nº 20, hijo de Juan Gallardo de Rota y Ana Rueda del Puerto de Santa María.*

Los que conocieron a José dicen que fue un estupendo torero que dominó el percal con magisterio; picando toros, lo bordó con letras de oro, y en las demás líneas del toreo, estupendo, aunque falto de valor como todos los toreros de arte.

Se marchó a Sudamérica a principios de siglo, alternando el toreo de a pie con el de picador de toros, actuando en diferentes ciudades en las que cosechó algunos triunfos. Tuvo varias cogidas graves a lo largo de su trayectoria artística, que le mermaron sus facultades delante de la cara del toro.

José Gallardo fue un hombre que no cuidó la salud lo que en parte le cortó el camino del triunfo; gran aficionado al flamenco, estupendo cantaor y bailaor participaba con frecuencia en muchas noches de juergas flamencas en las que se gastaba grandes cantidades de dinero, mostrándose orgulloso de su dinastía y de su origen. Otras aficiones suyas, las peleas de gallos y los



juegos de azar, le ocasionaron algunos disgustos a lo largo de su vida, viéndose obligado a torear, ya entrado en años, por necesidades económicas.

La información de su fallecimiento llega a España por medio de comerciantes de pollos de pelea que llegaban de Sudamérica, y según éstos, tuvo lugar en la ciudad de Quito, en Ecuador, donde vivía alejado de su tierra y su gente, en el año 1937. Tenía más de 50 años y había sufrido varias cornadas de toros y caídas de los caballos de picar.

Juan Gallardo Rueda, nació en el Puerto de Santa María un domingo 24 de enero de 1864 y fue conocido en el mundo taurino como Juan Gallardo "PUERTO", picador de toros. Sus comienzos tuvieron lugar en Sevilla, ciudad a la que se trasladó con su familia cuando él tenía 12 años.

Su presentación en la fiesta la hizo picando novillos toros en el año 1887, y cosechando algunos éxitos en la ciudad hispalense, entre los años 1890 y 1892 se marcha a la provincia de Cádiz, y actúa en muchas ocasiones en las diferentes plazas de toros de la región. Se marcha a Madrid en el año 1895, torea varias novilladas picadas y cosecha algunos éxitos importantes. En 1897 reaparece en la ciudad Condal, donde se instala y torea en muchas ocasiones con diferentes espadas, obteniendo algunos triunfos.

El diccionario taurino de Cossío nos informa sobre este polémico torero a caballo, dice que *"es hombre de agrio carácter que tuvo un altercado en cierta ocasión en la Ciudad Condal, pereciendo en él a consecuencia de una puñalada. Juan Gallardo "PUERTO" tenía facultades y gallardía para haber sido más de lo que fue, pero su frialdad y falta de simpatía tanto dentro como fuera del ruedo, le impidieron pasar de la mediocridad"*.

A pesar de esta cita, diversos testimonios de personas allegadas a la familia de los Coquineros y que lo conocieron, indican la existencia de una contradicción en la opinión escrita sobre él, ya que según éstos Juan Gallardo fue un hombre que tenía un fuerte carácter y era defensor de las causas perdidas, por lo que tuvo a lo largo de su corta vida problemas de diferentes tipos, tanto en los ruedos como fuera de ellos. También dicen que era un formidable cantaor dotado de muy buena voz flamenca, y que si se lo hubiese propuesto hubiera podido vivir del cante, ya que tenía una gran sensibilidad y mucho arte, tanto en los toros como en el cante flamenco.

Como todos los Coquineros fue un gran aficionado al cante y baile flamenco. Fue muy amigo de los cantaores gitanos de su tiempo y con muchas fiestas a su espalda que duraban hasta dos y tres días. Según sus familiares era muy amante de la familia, sobresaliendo un profundo amor por su madre.

En cuanto a su genealogía, en el Diccionario taurino de Cossío, Juan Gallardo "PUERTO" queda emparentado con la familia de varilargueros conocida como los Gallardos del Puerto, lo que no parece cierto, ya que en esta familia hay cinco generaciones naturales de esta ciudad, mientras que los Gallardo Rueda son originarios de Córdoba y Rota.

Juan Gallardo Rueda posiblemente falleciera en Barcelona, aunque no se ha encontrado registro alguno.



NOTAS

En las siguientes notas se indican datos aclaratorios de los diversos artistas citados, y de alguna forma relacionados con Las Coquineras y que bien pueden corregir algunos errores existentes en diversos escritos o bien aclarar hechos que no son ciertos. Todos estos datos, sobre todo fechas y domicilios se han obtenido a partir de registros eclesiásticos y civiles como son padrones, partidas de nacimiento, y certificados de defunción, así como en numerosas conversaciones con algunos viejos aficionados flamencos portuenses a los que me une larga amistad.

- 1) La Gallardo o La Gaditana. María del Carmen Gallardo Acuña nació el 7 de abril de 1846 en el Puerto de Santa María, donde se dice que fue una formidable cantaora y bailaora, hermana de Juan Gallardo y por tanto tía de las Coquineras y madre de la también bailaora Amparo Pozo Gallardo. Actuó en diversos café-cantantes de las provincias andaluzas de Cádiz, Sevilla, Córdoba y Málaga, y se retiró de la vida artística cuando tenía 30 años, casándose con un gaditano y en 1900 se fueron a vivir a Madrid, donde falleció el 17 de febrero de 1941 a la edad de 95 años según consta en el certificado de defunción de la sección 3 del tomo 195-8 folio 163, nº 622.
- 2) La Gaditana fue el nombre artístico de Amparo Pozo Gallardo, nacida en Cádiz el 21 de julio de 1889 e hija de María del Carmen Gallardo Acuña, y prima de las Coquineras. Comenzó a bailar en 1908 en Sevilla, paseando su arte de bailarina y bailaora por los café-cantantes de otras provincias andaluzas, actuando en Barcelona en los años 1910 y 1912. A los 11 años se traslada a Madrid junto a sus padres y hermano y así, en el padrón de 1915, en la hoja nº 16333, figura como residente en la calle Pelayo nº 20, junto a su familia y Josefa Arias Moran, nacida en Avilés en 1888, una bailarina de varieté que formaba pareja con ella. Amparo fue la promotora del acto homenaje que se le tributó a su prima Antonia en el Teatro Olimpia de Madrid en 1925. En los años 1926 y 1927 actúa en el Kursaal Magdalena de Madrid y en 1928 participa en el espectáculo La Petenera que se representó en el Teatro de La Latina de Madrid. Se retiró de la actividad artística en 1940 y falleció el 9 de julio de 1965 según consta en el certificado de defunción de la sección 3ª del tomo 195-8, folio 163, nº 411.
- 3) El Negro de Rota. También conocido como Moreno de Rota es el nombre artístico de José Jiménez, nacido en Rota en el primer tercio del siglo XIX. Fue un bailaor y cantaor que puso de moda en aquella época los tangos del Negro, Soleares del Negro y los Jaleos del Negro. Es considerado de los primeros bailaores y coreógrafos flamencos, por lo que es en muchos aspectos pionero del baile flamenco gaditano. Recorrió España y otros países con su grupo artístico. Fue padre de la formidable bailaora Inés Jiménez quien recorrió medio mundo con su baile.
- 4) Antonio Neto Domínguez. Pintor no muy destacado pero buen bailarín y bailaor nacido en el Puerto de Santa María en 1854. El y su hermano Bernardo fueron los primeros profesores de las Coquineras, cuando eran niñas. Falleció a principios del siglo XX.
- 5) Bernardo Neto Domínguez. Nació en el Puerto de Santa María en 1862, fue un bailarín que dominaba diferentes estilos de bailes. Tenía en la ciudad portuense una academia de baile titulada Academia de baile de Bernardo Neto con la que



participaba en todos los acontecimientos festivos importantes que ocurrían. Falleció en el primer tercio del siglo XX.

- 6) El Viejo Arana. De nombre Rafael, y nacido en Jerez a principio de siglo, fue un cantaor no profesional pero que vivió para el flamenco, llegando incluso a olvidar a su familia. Trabajaba en el campo, en labores agrícolas y los señoritos de su época lo buscaban para escuchar sus cantes, dominando diversos palos como las soleares, seguiriyas, fandangos y sobre todo malagueñas, cante en el que creaba un magisterio que pocos cantaores igualaban. Según contaba él mismo, estuvo una noche de fiesta con Antonia Gallardo la Coquinerá, quien le dio como regalo por su participación, dos duros de plata de aquella época. Falleció en los años sesenta debido a los efectos del alcoholismo que sufría.
- 7) Mariquita Malvido. Fue una fenomenal bailaora jerezana cuyo nombre era María Pila Malvido, nació el 9 de mayo de 1868, y falleció en Madrid en 1930. Estuvo unida sentimentalmente al célebre cantaor Francisco Lema Ullet "Fosforito" (Cádiz 1869-provincia de Madrid 1947?). Ambos vivieron en Madrid en 1915 en la calle San Leonardo nº 8 y ambos trabajaban de empleados de hogar de un industrial de esta ciudad, según consta en el Padrón de ese año, en la hoja nº 150249.
Mariquita Malvido fue una gran amiga de las Coquineras junto a quienes bailó en diversos teatros y café cantantes.
- 8) Pepa Oro era el nombre artístico de la bailaora y cantaora festerá Josefa Díaz Vargas, nacida en Cádiz en 1868 y que falleció en Sevilla sobre 1932. Era hija del matador de toros Paco Oro (Cádiz 1834-Madrid 1910). Pepa Oro heredó el duende de su baile y cante de su madre, Juana Vargas Seda, una gitana jerezana (Jerez 1868-Madrid 1937) emparentada con la familia de los Cagones del Puerto de Santa María. Pepa actuó y formó cuadro artístico con las Coquineras en muchos de los Café Cantantes de la época.
- 9) Manolo Heras. Manuel Heras Menéndez nació en Madrid en 1920 siendo uno de los mejores cantaores que ha dado esta región. Empezó a cantar a los 12 años de edad y en sus comienzos conoció a Antonia Gallardo, cuando se buscaba la vida cantando por ventas y bares. Perteneció a la compañía de Antonio, el genial artista de la danza española y flamenca, y con ella recorrió medio mundo durante muchos años. Se retiró algo prematuramente a causa de problemas de salud, ya que se encontraba enfermo de los pulmones, dedicándose a vender lotería y a ejercer de limpiabotas, para ganarse la vida, dando muestras de gran humildad y siendo querido y respetado por todos los que lo conocían. Falleció en Madrid en 1985.
- 10) José Otero Aranda, maestro sevillano de baile (1860-1934), autor del libro **Tratado de baile**, editado en Sevilla en 1912. Tenía grandes conocimientos del flamenco y de la danza española, especialmente de la escuela bolera. Era amigo de la familia Gallardo Rueda "Los Coquineros", actuando en muchas ocasiones con Antonia y Josefa.
- 11) Eduardo Vázquez, fue un bailaor y bailarín nacido en Granada el 13 de octubre de 1839. Comenzó a bailar con 8 años, siendo su primer maestro de baile Francisco Guerrero y posteriormente Antonio Badillo. Después estuvo con Petra Cámara, Juanito Alonso, Antonio Oliver y por último con D. Marcos Díaz, con quien hizo su presentación en Granada, cobrando 10 reales. Actuó muchas temporadas en el Café de Silverio y en 1909 tenía una academia de baile en la plaza de Mariana nº 41 de Granada. Era considerado por el maestro Otero como uno de los mejores directores de baile de los años 1840-1850. Actuó en muchas ocasiones con Pepa Gallardo cuando ella comenzaba y el ya tenía 50 años.



- 12) Del Maestro Bermúdez hay pocos datos y contradictorios. Según algunos aficionados antiguos se llamaba Manuel Bermúdez y era natural de Sevilla y según otros era nacido en el Puerto de Santa María. En el padrón de esta ciudad de 1890, folio 14 n° 15 está registrado Rafael Bermúdez de Castro y Rivas, de profesión artista y nacido en 1854, que pudiera corresponder al nombre verdadero del Maestro Bermúdez. Eduardo Molina Fajardo en su libro **El flamenco en Granada, Teoría de sus orígenes e historia**, editado por Miguel Sánchez en Granada en 1974, en la página 33 cuenta que en las fiestas del Corpus de 1895, el Sr. D. Manuel Bermúdez se comprometió a llevar, además de él y su hija Magdalena como primera pareja de baile, tres parejas de mujeres que forman 8 personas, ya que no hay hombres que bailen y los pocos que quedan son muy malos. Con este bailaor actuó Pepa Gallardo por toda la geografía española, y quizá fuera Pepa una de estas mujeres que llevó el maestro Bermúdez a Granada. Cuenta el maestro José Otero, en la página 182 de su libro **Tratado de baile**, que no ha visto con botines puestos hacer a ningún bailarín lo que hacía el maestro Bermúdez, el amor propio que tenía en la competencia con sus bailarines y lo duro que era bailando.
- 13) Isabelita Santos, era una bailaora y cantaora, natural de Jerez, que nació en 1865 y murió en Madrid el 20 de diciembre de 1909. Tuvo una academia de baile en la calle Horno de la Mata n° 13, de Madrid y actuó en distintas ocasiones con Josefa o Pepa Gallardo "La Coquineras" pero no llegó a trabajar junto a Antonia Gallardo. Según la partida de defunción Isabel Santos murió a los 44 años a causa de un cáncer uterino.
- 14) Manuel Fernández Cabrado. Uno de los mejores bailaores de flamenco aunque desconocido por los medios artísticos, estuvo dedicado a la enseñanza del baile. Según José Breita, nació en Puerto Real pero vivió casi toda su vida en el puerto de Santa María. En el padrón de 1910 está domiciliado en la calle Espelete n° 25, y de profesión Artista de Baile. Actuó con las Coquineras durante una gira que hicieron por el Norte de Africa y en algunos cafés de Cádiz, Jerez, Puerto de Santa María y Sevilla.
- 15) Juan Martínez y Peñafiel. Bailaor y profesor de baile, conocido artísticamente como Martínez Peñafiel, nacido en Murcia en 1864 falleció el día 7 de junio de 1936 en Madrid, y domiciliado en la calle Balbina Valverde n° 9, donde tuvo su academia de baile. También ejerció su magisterio artístico en la calle La Unión. Martínez Peñafiel formó pareja artística con Pepa o Josefa Gallardo "La Coquineras", actuando de gira tanto por España, como en algún otro país. Fue gran amigo y admirador de Antonia "La Coquineras".
- 16) José Ortega Morales. Bailaor y cantaor flamenco nacido en Cádiz en 1880. Fue nieto del Gordo Viejo e hijo de Enrique el Gordo y padre de Rafael Ortega y abuelo de Manzanita. Intervino en diferentes ocasiones junto a Josefa y Antonia "Las Coquineras", y según José Breita tomó de éstas el estilo de su baile festero. Falleció en Sevilla en los años 50.
- 17) Pepe Ano ha sido posiblemente uno de los mejores cantaores que han nacido en la ciudad del Puerto de Santa María, según cuentan los viejos aficionados flamencos que lo conocieron y escucharon su cante. Además dicen que bailaba fenomenal y fue uno de los mejores difusores del baile festero de las Coquineras, ya que él conoció a Josefa y Antonia. En su baile introducía una serie de ademanes y desplantes con mucho compás que era muy admirado por los aficionados de aquella época y que todavía es recordado. Nació en el Puerto de Santa María a principios del siglo XX y murió trágicamente a consecuencia de una puñalada en junio de 1936.



- 18) Ansonini del Puerto. De nombre Manuel Bermúdez Junquera y nacido en Jerez en 1918, él siempre se consideró portuense, ya que vivió en esta ciudad desde muy pequeño. Fue un fenomenal bailar por fiesta y uno de los mayores exponentes del baile de la familia de las Coquineras del Puerto, ya que según cuentan algunos que lo conocieron, su estilo era copia del que hacía Antonia, a quien no llegó a conocer. En su baile introducía las palmas y la guitarra y las dirigía como si él fuese un director de orquesta, ya que pocos artistas de baile dominaron el compás como él sabía hacerlo. Ansonini fue un artista tan admirado y querido en el Puerto, que aunque murió en Sevilla en 1983, recibió sepultura en la ciudad que lo consideró suyo, como él deseaba.
- 19) Antonio el Caneco. Antonio Jiménez Salguero fue una persona muy original, gitano de raza y limpiabotas de profesión, era un personaje público del Puerto querido y respetado por la gente. Antonio se comportaba con toda corrección en todas sus actividades hasta que tomaba unas copas de más, era el momento en el que le salía toda la personalidad de artista que llevaba dentro. Comenzaba el baile por bulerías, pero al revés, él mismo se cantaba y jaleaba; en muchas ocasiones he visto su baile y oído su cante con esa forma tan peculiar de hablar que tenía. Estuvo casado con una gran cantaora jerezana de saetas no profesional llamada María la Esparragueta, y a la muerte de ésta, convivió con una flamenca de nombre Angustias Flores Suárez, quien también hacía un baile festero muy original de esta parte de la provincia de Cádiz. El Caneco nació el 10 de septiembre de 1902 y falleció el 2 de abril de 1962.
- 20) Rita Ortega Morales nació en Málaga en 1882, aunque hasta ahora se creía natural de Cádiz y según la hoja 3947 del padrón municipal de 1930 de Madrid, vivía en la calle Infante nº 3 en el distrito Congreso. Nieta del Gordo Viejo e hija de Enrique el Gordo, y por consiguiente hermana de José, Rosario y Carlota Ortega Morales, fue mejor cantaora que bailaora, aunque su vuelta por bulerías tenía el sello propio de los bailes festeros de los Puertos, según cuentan los que la conocieron. Su última actuación tuvo lugar en el Circo París en 1928 junto a Manuel Vallejo, y no la gira que según el Diccionario Enciclopédico del Flamenco de la Editorial Cinterco hizo con Manolo Caracol en 1940, ya que según consta en el Registro Civil de Madrid, Distrito Congreso, en el folio 57 del tomo 127-5, de la sección 3ª, está asentada la defunción de Rita Ortega Morales, ocurrida en esta ciudad, con fecha 17 de enero de 1931.
- 21) Pepa Campo Campo. Bailaora y cantaora de los estilos festeros nacida en el Puerto de Santa María en 1903. Debutó en tablaos flamencos ya en su madurez, a los 54 años. Es otra artista que mantiene el sello propio del estilo de baile portuense, se suceden con manifiesta anarquía los movimientos más pausados con otros más rápidos, hay una total ausencia de técnica, todo es duende y expresión artística. Llegó a conocer a Antonia la Coquera y decía de ella que era la que en su momento, mejor bailaba con los brazos, tenía un compás único y efectuaba los más espectaculares desplantes que se veían en un baile. Falleció en 1985.
- 22) Paco Valdepeña. Así se conoce a Francisco Cortés Escudero, nacido en el pueblo manchego de Valdepeñas (Ciudad Real) en 1922. Bailaor y cantaor con el sello de las zonas de los Puertos fue admirador y gran amigo de Ansonini del Puerto, actuando ambos en diferentes salas de fiestas en Madrid y compartiendo sus vivencias en la capital de España. Recibió de su amigo el legado de su baile por fiesta. Pocos bailaores actuales hay que se pasen por un escenario como lo hace él, y qué decir de los movimientos de manos y brazos ¡es genial!



- 23) Orillo del Puerto. Ramón Núñez Núñez, destacado bailaor y cantaor considerado por adopción del Puerto de Santa María, aunque nacido en Chiclana en 1932. Hermano de Rancapino y nieto de la formidable cantaora la Obispa, es un artista que mantiene los rasgos propios de los bailaores de esta zona de la provincia de Cádiz, y ha actuado en giras por todo el mundo formando parte de la compañía de Antonio Gades, siempre con su baile festero heredado de bailaores que le han precedido, sobre todo de sus abuelos el Obispo y la Obispa, que fueron buenos cantaores. Hoy en día es de los pocos bailaores y cantaores que siguen manteniendo una gran originalidad, como he podido comprobar a lo largo de una gran amistad de muchos años, en juergas junto a Fernando Terremoto, Panseco y otros artistas, siendo admirado por los buenos aficionados de la zona. Actualmente una enfermedad lo mantiene alejado del mundo del flamenco.
- 24) Mono de Jerez. Es el nombre artístico de José Vargas Vargas, nacido en Jerez de la Frontera en 1947. Aunque jerezano de nacimiento, este cantaor y bailaor, por su baile reposado, sus ademanes y compás queda encasillado junto a los bailaores que recrean los estilos festeros de la zona de los Puertos y Cádiz, sin olvidar a su Jerez.
- 25) Paco Betordo. Así se conoce a Francisco Ruiz Muñoz, nacido el 28 de marzo de 1928 en el Puerto de Santa María. No es profesional, pero baila con un sentido del compás fuera de lo normal. Buen aficionado y amante de lo flamenco y de los flamencos descubrió a Camarón cuando éste tenía 10 o 12 años, y se lo llevaba de fiesta, manteniendo una gran amistad, como hermano, hasta su muerte. Paco Betordo es un personaje inolvidable y querido por todos los aficionados flamencos que lo conocemos porque lleva en sí, el baile de esta zona.



EL ARTE FLAMENCO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

CARLOS ARBELOS

PERIODISTA Y FOTÓGRAFO

*A Federico García Lorca y a Antonio Gades,
a través de los cuales conocí el arte flamenco.*

1.- INTRODUCCION

Si hay algún rasgo que caracteriza a nuestra civilización y, más aún a la propia especie humana, ese rasgo es el fenómeno que llamamos comunicación.

Acaso en los albores de la humanidad, la capacidad de transmitir las experiencias individuales en relación al medio natural, para compartirlas y hacerlas comunes al grupo social, fue lo que permitió que el hombre evolucionara y se diferenciara de sus congéneres del reino animal, convirtiéndose en superior y único.

No debe escapársenos que los vocablos, común, comunidad, comunicación derivan y poseen la misma raíz, tanto en nuestra lengua como en muchas otras.

De gran importancia fue para el hombre primitivo comunicar ideas que le permitieran cubrir sus necesidades primarias. Pero hoy vivimos en una sociedad donde éstas están cubiertas en su mayor parte... No en vano se la denomina: "Sociedad del Bienestar". En ésta cambian las prioridades, el ocio ocupa un lugar relevante en la vida cotidiana, y, por lo tanto, se hace necesario el consumo de mensajes dirigidos a satisfacer las necesidades de la sensibilidad y el espíritu, o lo que es lo mismo, se demanda comunicación artística.

Esta tierra, España, y especialmente Andalucía, ostenta el privilegio de ser cuna de uno de los fenómenos de comunicación artística menos comunes de la historia, valga el juego de palabras. Pero que al ser comunicado, consigue provocar una reacción común a diversos tipos de público: la admiración.

Infinitas podrían ser las disquisiciones en la búsqueda de las razones de porqué el flamenco provoca ese sentimiento. Tantos como adeptos tiene este arte. Pero ni es este el tema que motiva mi trabajo, ni existe el espacio suficiente para reseñarlas todas prolijamente. Me limitaré a citar las que considero más significativas.

El flamenco es un arte único, que no requiere de previos conocimientos ni complicidades intelectuales, y que ha conseguido, a lo largo de sus más de



doscientos años de vida, mantener su pureza y proteger sus raíces, a la par que renovarse con las aportaciones singulares de cada intérprete, enriqueciéndose con ellas y enriqueciendo nuestra sensibilidad.

Sin embargo, en ocasiones, el flamenco no encuentra tanto eco en medios informativos y de comunicación de masas como lo hacen otros fenómenos o expresiones artísticas, más efímeras o de igual e incluso de menor importancia.

A través del desarrollo de este trabajo vamos a ver hoy realmente qué tratamiento le brindan esos medios de comunicación al flamenco y vamos a ver también como comunica el ser flamenco.

Es decir: hay dos fenómenos uno el que genera el medio de comunicación hacia afuera, al dar una noticia, al comentar un espectáculo, al radiar un disco, al televisar un festival. Otro fenómeno de comunicación es el que genera el artista cuando actúa, una institución cuando promueve un acontecimiento, una peña cuando realiza un recital, una casa de discos cuando produce un CD o una empresa productora cuando organiza un espectáculo.

Veremos en primer lugar los medios, empezando por la prensa diaria. Analizaremos un periódico de carácter nacional, otro regional y otro local., para comprobar el espacio que ocupa el flamenco en cada uno de ellos. Lo mismo haremos con las emisoras de radio dividiéndolas en públicas y privadas y de igual forma procederemos con las emisoras de televisión. Y en este mismo orden de cosas pasaremos revista también a la más moderna forma de comunicación actual: Internet.

2.- LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

LA PRENSA

Periódicos nacionales

Uno de los periódicos más importantes de España es El País con unas ventas diarias de alrededor de 500.000 ejemplares, llegando casi al millón en domingos. El periódico se compone de un cuerpo general con un suplemento dedicado a las diferentes comunidades autónomas, a los que se suman varios suplementos independientes dedicados a cultura y espectáculos, a más de una revista dominical. Tiene como casi todos los periódicos de difusión nacional un redactor especializado en el tema del Arte Flamenco, amén de otros redactores y colaboradores que en algunas ocasiones también incursionan en los temas jondos.

Para medir el compromiso de El País con el mundo flamenco, se ha trabajado sobre la semana del 19 al 25 de febrero de 1996, en la edición dedicada a Andalucía.

El lunes 19 y el martes 20, no hay ninguna página en la que se mencione al flamenco, sobre un total de 64. Ni la más mínima referencia.

El miércoles 21, con igual número de páginas aparece en la sección de Cultura, una columna en la que se comenta un libro de Félix Grande sobre el flamenco. La columna es de 4,5 por 27 centímetros o sea 108 centímetros



cuadrados sobre un total de 5.984 centímetros cuadrados de información, contenida en el conjunto del periódico. Esto supone que al flamenco se le dedica ése día el 0,18% de la información.

El jueves 22, siempre sobre 64 paginas, en el suplemento dedicado a Andalucía, encontramos dos noticias: una dedicada a las ágrafas del cante que ocupa 391,5 centímetros cuadrados y un breve en el que Hacienda le reclama dinero a Pulpón, de 27 centímetros cuadrados. Ambas cosas suponen un 0,7% de información dedicada al flamenco en el total del periódico.

El viernes 23 el periódico crece a 72 páginas por mor de un suplemento dedicado al espectáculo, especialmente destinado a los jóvenes, que recibe el nombre de "Tentaciones". En el mismo aparece un comentario sobre un nuevo disco, que ocupa 27 centímetros cuadrados de una columna y en las páginas del periódico propiamente dicho, la agenda del día contiene un breve que ocupa 2 centímetros de una columna. Ambas cosas suponen en el conjunto del periódico un 0,05 % de información referida al flamenco.

El sábado 24 el periódico crece aun mas, en razón del suplemento cultural que recibe el nombre de "Babelia", sumando 84 páginas. Ese día encontramos varias cosas: en la Agenda dos centímetros de información, en la parte dedicada en exclusiva a Andalucía 24 centímetros en una columna. Y luego en otros artículos, referencias al flamenco, sin que estos estén enteramente dedicados a ello. En uno se da cuenta de las actuaciones que tendrán lugar en la gala de Canal Sur TV del 28 de febrero -Día de Andalucía- y otro versa sobre los premios que la Junta de Andalucía otorgó a Chano Lobato y Caballero Bonald, pero son simples referencias. Sin embargo en el suplemento cultural "Babelia" de esa semana ha habido más suerte. Cuatro columnas en una pagina están dedicadas a El Güito y otra columna entera a un ciclo sobre el arte flamenco que se desarrolla en Madrid. En total 1.040 centímetros cuadrados a los que le sumamos los 169 que aparecen en la sección de Andalucía lo que arroja un total de 1.209 centímetros cuadrados. Esto supone para ese día en que el periódico trae 84 páginas el 1,54 % de la información total dedicada al mundo flamenco. La alegría es que se ha superado el uno por ciento.

El domingo 25 las páginas del periódico se reducen con respecto al sábado sumando 80 paginas, más una revista de 102 paginas. En todo el periódico hay 24 cm en una columna, dedicada a un disco sobre saetas que se acaba de presentar. La revista dominical contiene dos paginas dedicadas a Enrique Morente de las cuales media está ocupada por una fotografía. Ese domingo sobre los 132.620 centímetros cuadrados de información que trae "El País" sólo 2.018 han estado dedicados al Arte Flamenco. Esto supone un 1,52 % de la información dedicada al flamenco.

Los siete días analizados arrojan una media de un 0,57 % de la información dedicada al arte que nos interesa. En relación a la valoración que tenemos del mismo es verdaderamente escasa, sobre todo si la comparamos con la información que aparece sobre otros géneros musicales. Aunque conviene mencionar que dicha información es constante: prácticamente todos los días ha habido alguna información de interés sobre el mundo flamenco.



Periódicos regionales

En el marco regional, y siempre tomando como referencia la cuna del arte flamenco -Andalucía en general- analizamos El Correo de Andalucía que se reputa como periódico regional aunque su distribución es irregular y a veces es difícil de encontrar en capitales de provincia como Granada, Jaén o Almería.

El periodo de análisis corresponde a la última semana del mes de enero de este año. Todos los ejemplares de esa semana tienen 64 páginas, cada una de ellas con 912,5 cm², lo que supone diariamente, un total de 58.400 cm².

El lunes 26, el periódico contiene una nota sobre Gerardo Núñez de 241 cm² lo que hace que el 0,41% del periódico esté dedicado al tema que nos interesa.

Al día siguiente, el porcentaje es cero, no hay noticias de flamenco.

El miércoles sin embargo, hay mas suerte: aparece una pequeña nota en la sección de breves sobre el Concurso de Córdoba de 105 cm², lo que supone dedicar al flamenco el 0,17% de la edición.

Al día siguiente, jueves, hay una página entera dedicada a lo jondo. Se trata de dos notas: una, sobre un ciclo de cante, toque y baile que se celebrará en el Teatro Lope de Vega, en Sevilla, y se completa con una nota de opinión, sobre Antonio Fernández Díaz "Fosforito". El resultado es que el 1,56% del periódico está ocupado por el tema que motiva este trabajo.

El viernes, en la sección de espectáculos, 250 cm² se dedican a la futura Bienal lo que supone el 0,42% del periódico.

El sábado no hay para El Correo de Andalucía ningún tema que merezca ser reseñado. Señalo esto porque es de suponer dada la constante información que día tras día se ve en el periódico, que siendo sábado, el viernes se debe haber producido algún acto flamenco o cuanto menos que durante ese mismo sábado habrá algún acontecimiento -por ínfimo que sea- en algún lugar de Andalucía. Por lo tanto el volumen de información es nulo: cero.

El domingo nos encontramos, en las 64 páginas del diario, con dos temas cuyo eje es el flamenco: uno sobre el meritorio «Compás del Cante» y otro sobre la gira de Paco de Lucía por los Estados Unidos. Ambas notas suman 375 cm² lo que significa un 0,64% del periódico dedicado al arte flamenco.

La suma total nos da un porcentaje diario de 0,45% de El Correo de Andalucía, dedicado al flamenco. Un índice menor que el que arroja el periódico nacional que hemos analizado, anteriormente.

La información obviamente es poca, pero tiene la virtud de ser constante los siete días de la semana. En cinco de ellos esta presente el flamenco y hay una página semanal sobre flamenco. El Correo de Andalucía en relación al Arte Flamenco conoció tiempos mejores: hace unos años publicaba un suplemento semanal dedicado al tema que recibía el nombre de El Correo Flamenco que dirigía Emilio Jimenez Díaz y en el que, además de tratar la actualidad de nuestro mundo se contaba con la colaboración de las más importantes plumas vinculadas al mismo. Un trabajo de prensa francamente encomiable y hoy ya -desgraciadamente- de valor histórico. Muchos años antes, Juan de la Plata también escribió en El Correo otra página flamenca, de aparición dominical.



Periódicos locales

De los periódicos locales he tomado para el análisis El Sur, que se publica en Málaga, aunque el periódico trascienda las fronteras de su ciudad, siendo básicamente su área de influencia el conjunto de la Costa del Sol, y he tomado para la muestra la semana del 5 al 11 de febrero de 1996.

El periódico durante toda la semana consta de 52 páginas de 26 x 36 cm. lo que hace un total de 49.348 cm² de información diaria. Los sábados se le añade un suplemento bajo el título de "Fin de Semana" que le incorpora 12 páginas más.

De los siete días sólo en tres encontramos información, vinculada con el arte flamenco.

Una, en relación a un programa de TVE, sobre el bailarín Antonio con el carácter de breve que ocupa 31,5 cm², que hace que ese día el 0,06 % esté dedicado al flamenco. Otro día aparece un breve, ampliado con una fotografía, sobre un nuevo disco de Diego Clavel que ocupa 8,5 x 8 cm. con lo que el porcentaje sube ese día al 0,13 %.

El sábado, en el marco del suplemento "Fin de Semana" aparece una página completa dedicada al arte que nos ocupa y que se publica todas las semanas. Se titula "Oído al Cante", la escribe y produce Gonzalo Rojo y se ocupa de diferentes noticias del mundo flamenco, especialmente con referencia al entorno malagueño. Ese sábado, el 1,56% del periódico queda dedicado al flamenco.

El domingo El Sur se completa con una revista que no contabilizamos por ser un magazine común a varios periódicos españoles. Si sumamos y hacemos el porcentaje, nos encontramos con que El Sur dedicó en esa semana - aleatoria, por cierto - un 0,25% de su edición al Arte Flamenco. Una cifra lamentable, pero destaquemos la constancia en la publicación semanal de "Oído al Cante".

Revistas de interés general

Se han analizado tres revistas de información general, dos de aparición semanal y una de carácter mensual. Una dedicada a la política y la cultura: Cambio 16; otra orientada al tema del turismo, los viajes y el ocio: Tiempo de Viajar y la tercera es Diez Minutos perteneciente al tipo de las llamadas revistas *del corazón*.

El periodo de análisis simultáneo corresponde al lapso que va desde mediados de enero de 1998 hasta mediados de febrero del mismo año.

"Cambio 16" es una publicación de 90 páginas en la que permanentemente se dedican 2 páginas a temas de espectáculo y otras dos a la música. Independientemente de estas 4 páginas en las que cabe perfectamente el arte flamenco, también suele dedicar algún tipo de reportaje especial, sobre un artista en particular, algún espectáculo o un tema genérico vinculado a esto. No es mucho, pero es constante y son páginas dedicadas enteramente a noticias.

En los cuatro números analizados del mismo año -19 y 26 de enero y, 2 y 9 de febrero-, la información sobre algún aspecto del arte flamenco es cero. No hay la más insignificante mención de artistas, espectáculos o actos de



flamenco. Sin embargo una semana fuera del periodo de análisis -la que corresponde al 23 de febrero- nos encontramos, fuera de las secciones especiales y bajo el epígrafe de "música", con un reportaje de cinco páginas, dedicadas enteramente al flamenco. Es un reportaje sobre el 6º Festival Flamenco de Madrid, profusamente ilustrado con fotografías de distintos artistas que van a intervenir en él -lo señalo porque de las cinco páginas, tres corresponden a fotos-, donde se destacan las jóvenes figuras que van a participar en el Festival. Desde el punto de vista periodístico tiene poco valor y se acerca más a un publireportaje que al desarrollo de un hecho reseñable.

Lo señalo y lo remarco porque indica la incongruencia de una publicación con respecto al arte flamenco: durante cuatro semanas no se dedica ni una línea o palabra al flamenco y de pronto se ocupan cinco páginas con un reportaje relativo a un hecho puramente coyuntural.

La revista Tiempo de Viajar en el transcurso de cuatro meses de aparición -diciembre del 97 a marzo del año siguiente- tampoco dedica ni una línea al arte flamenco, en ninguna de sus páginas, ni en un suplemento especial que acompaña cada edición. Ni siquiera en números dedicados a la Serranía de Ronda; o a las Alpujarras o a los cien pueblos más bonitos de España, donde destacan muchos de Andalucía. El flamenco no aparece por ningún sitio, a pesar de resaltarse costumbres, tradiciones 'y folklore de cada una de las zonas mencionadas. Conclusión: el flamenco no existe en España para la revista "Viajar".

La revista Diez Minutos, de carácter semanal dedicada específicamente al mundo de la farándula y el espectáculo, en las mismas semanas que "Cambio 16", tampoco presta atención al mundo flamenco: cero línea al arte único de España que nos individualiza en todo el mundo, sobre 98 páginas de su edición semanal. Si aparecen artistas que han rozado el mundo flamenco, como Rocío Jurado, Isabel Pantoja o María Jiménez. A ésta última se le dedica un reportaje de dos páginas el día de su 48º cumpleaños. ¿Qué ocurre? ¿Artistas de la talla de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Fosforito, El Lebrijano, Cristina Hoyos, Mario Maya o Pilar López que han paseado y llevan el flamenco por todo el mundo como distintivo de España, no son noticia para Diez Minutos. Por lo visto, ¡no! Debemos preguntarnos porqué el sepelio de cualquier hijo de duque es mas importante que el entierro del Farruco, que ha hecho más por la difusión de España en el mundo que un niño aristócrata.

Revistas especializadas

A principios del año 1998 encontramos en el ámbito nacional que solamente una revista, dedicada enteramente al arte flamenco, tiene periodicidad mensual: "El Olivo", que se edita en la localidad de Villanueva de la Reina, en Jaén. Incluyendo portada y contraportada, tiene 62 páginas. La edita el Ayuntamiento -o sea que recibe una ayuda institucional- tiene publicidad privada y se vende al público por suscripción. Es de destacar que la misma se realiza de forma altruista por parte de aficionados, o sea por personas que no cobran por su trabajo.



También es de resaltar el esfuerzo que realiza el Ayuntamiento de ese pueblo jiennense para editar la revista, ya que está visto que sin algún tipo de aportación institucional las revistas especializadas en flamenco no se sostienen por si mismas.

A pesar del trabajo desinteresado de colaboradores, ni la publicidad que obtienen, ni las ventas consiguen que este tipo de publicaciones se sostengan, o paguen al menos sus gastos de edición.

Insisto en esto porque ha sido la causa de cierre de revistas tan importantes, para el mundo jondo, como "Flamenco", "Sevilla Flamenca", y los saltos en la edición de "Candil" y "La Caña".

La falta de soporte económico, la desidia de la Administración Publica, la ausencia de apoyo de quienes tienen el poder de ejecutar, acabaron con el brillante esfuerzo que a lo largo de muchos años realizaron grupos de aficionados para mantener esas publicaciones. Punto de referencia obligado para cualquier experiencia nueva, en este sentido, debe ser pues la historia de las publicaciones desaparecidas y de las que atraviesan dificultades.

Así mismo habrá que preguntarse ¿Cuál es el valor de estas revistas especializadas? Independientemente de su contenido, es obvio que tienen un valor cultural más que trascendente. Han sido y son punto de comunicación, punto de encuentro, punto de debate, punto de información, punto de investigación. En fin todos estos son sus puntos a favor, pero también corresponde detallar sus tantos en contra.

Desde el punto de vista de la comunicación lo más grave que se vislumbra es no saber de qué tratan estas revistas. ¿Son de información?, ¿Son de debate?, ¿De investigación y estudio? La respuesta a estas tres ultimas preguntas es confusa, porque confuso es el contenido de las revistas. Tanto en las que existieron como en las que hoy perviven, las materias se superponen unas con otras y la periodicidad de las mismas no ayuda a la inmediatez que condiciona el medio informativo. Por ejemplo~ hemos leído cosas que en el mejor de los casos habían transcurrido dos meses antes, o noticia de acontecimientos que iban a ocurrir, pero entre que se reunió el material, se redactaron los artículos, se publico la revista y se distribuyo, el lector se enteró de que el acontecimiento en cuestión ya había tenido lugar. De ésta consideración La Caña y la Revista de Flamencología quedan excluidas por su carácter monográfico.

Por otra parte no hay correspondencia entre la inquietud flamenca y la inquietud periodística. Yo mismo he padecido esa dicotomía siendo Jefe de Redacción de una de ellas, o cuando tenía la máxima responsabilidad en un programa de radio o en un espacio informativo de TV.

Inquietud periodística: ¿Qué es eso? Es lo que en las redacciones de los medios de comunicación se llama la búsqueda de la noticia. El mundo está lleno de noticias y el periodista se ve envuelto en ellas y éstas lo pueden dominar. Un buen periodista sabe desechar a priori lo bueno de lo malo, lo noticiable de lo no noticiable y en vez de ser él el dominado por el cúmulo de información es quien avanza sobre la noticia y la genera. Esto en las revistas especializadas se ha visto poco pero quisiera citar -aunque no sea el único



ejemplo- la serie de reportajes sobre "La Vieja Escuela" escritos por Manuel Herrera y publicados en "Sevilla Flamenca". Creo que ésta serie de reportajes merece un premio: periodístico y flamenco.

En este orden de cosas de la inquietud hay temas sobre los que los aficionados venimos hablando desde hace años, que no han sido tratados jamás a fondo por ninguna revista especializada. Por citar un ejemplo: el elevado caché de los artistas flamencos y digo elevado porque ocurre que no se corresponden los gastos que una actuación conlleva con los ingresos que genera el artista. Este tema aunque aparentemente abierto parece ser tabú: ninguna revista lo ha abordado. En alguna ocasión, Manuel Martín desde Diario 16 apenas si lo rozó y lo cierto que bien merecería un número monográfico de cualquier publicación. La pregunta sería: -Ya se sabe que los periodistas somos muy preguntones- "¿Porqué genera beneficios económicos un espectáculo que no los genera por si mismo?

Pero estas reflexiones las hago al hilo de la dicotomía que existe entre aficionado y periodista y tal vez ahí esté el nudo de lo que sucede con las revistas especializadas del mundo flamenco. Estas se han hecho y siguen haciéndose por hombres y mujeres del mundo flamenco que no suelen ser periodistas, ni tener una formación como comunicadores y por mayor talento literario que se tenga, esto no es suficiente: la comunicación tiene unas claves que exigen ser conocidas. Un acontecimiento cualquiera de la índole que sea debe ser desarrollado de una determinada manera para permitir al más ignorante de los lectores, u oyentes o televidentes, la comprensión de lo ocurrido. No siempre en el mundo flamenco esto ocurre así.

Criticas aparte, no quiero terminar éste apartado sin expresar mi agradecimiento personal a todos aquellos que han hecho posible la existencia de estas revistas especializadas, por todo lo que he aprendido en ellas. Igualmente lo hago extensivo a todos los que hoy suman esfuerzos para que esos puntos de comunicación sigan vivos.

La Radio

La radio es quizá el medio de comunicación que más incide en el flamenco. Dos razones hacen que esto sea así. Una, que el soporte fundamental de este arte es la música, lo que hace que la radio sea la fórmula adecuada para su difusión por la relación coste-calidad. En una hora de programa con 12 cortes discográficos nos queda espacio para presentarlos y para catorce cuñas publicitarias. Por otra parte hay un buen número de emisoras públicas locales, en Andalucía, que dedican un espacio propio al flamenco.

Por ejemplo, en la Costa del Sol de Málaga, sobre diez municipios con emisoras locales de la propia corporación, todas tienen programas dedicados al flamenco. Sin embargo este panorama que resulta tan alentador se diluye a medida que nos alejamos del marco de emisoras locales.

Emisoras públicas nacionales

Esto es hablar de RNE. RNE con sus cinco emisoras en las que suma una audiencia media diaria de un millón de oyentes para toda la programación



semanal, en el mes de noviembre de 1997 dedicó sólo 4 horas al flamenco. Así Radio Clásica dedicaba dos horas entre las 11 de la noche y la 1 de la madrugada y Radio 3, una hora los sábados y domingos de 6 a 7 de la tarde.

Sobre el total de horas de emisión semanales que suman 840 horas entre las cinco emisoras, el promedio resultante es de 0,47% de la programación dedicada al flamenco.

Aunque debemos decir que este porcentaje es mínimo, para ser justos también debemos señalar que esto no siempre ha sido así. Por ejemplo entre los años 86-88 en lo que fue Radio Cadena en Andalucía, en la desconexión de RNE para Andalucía existió un programa diario de siete horas de duración llamado "Radio Cadena Flamenca". Sin duda ha sido la experiencia más importante que ha tenido la radio en toda su historia en relación con el flamenco. No sólo que diariamente, de 7 de la mañana a 2 de la tarde se hacía una labor de difusión y de carácter didáctico e informativo, sino que además se ofrecían actuaciones en directo todos los fines de semana. Incluso se llegó a emitir en ese periodo una Bienal completa, para toda la cadena a nivel nacional : hasta ahora una experiencia única.

Conviene guardar memoria de quienes eran responsables por entonces de la radio pública en Andalucía. Su director era D. José María Durán Ayo y el Jefe de Programación y Emisiones D. Francisco -Paco- Sánchez. La experiencia -que contó con una buena audiencia y varios premios nacionales- fue sepultada desde la dirección nacional sin ninguna razón de peso.

La Radio Pública Regional

Hablar de radio pública regional en Andalucía es hablar de Canal Sur Radio que a finales de 1997 disponía de dos emisoras con 24 horas al día de emisión. En horas de máxima audiencia se alcanzaban los 320.000 oyentes.

En noviembre de 1997 se emitía por Canal Sur Radio en uno de sus canales el programa "Quédate con el Cante, con una hora diaria de emisión, seis días a la semana. Es decir que la radio pública andaluza con 336 horas de emisión semanales dedicaba seis horas al arte de la tierra que le dio nacimiento. Léase el 1,78% de toda su programación.

Así mismo debemos destacar que en los servicios informativos así como en otros espacios de la programación, también se hace referencias a cuestiones del mundo flamenco. Como en el caso de RNE, es de justicia señalar que hace unos años Canal Sur Radio triplicaba las horas que dedicaba al flamenco, emitía festivales en directo e incluso los promovía.

Radios públicas locales

Hemos escogido como emisora local a Onda Jerez Radio por lo emblemático de su ubicación geográfica. Pero queremos volver a dejar constancia que muchos municipios andaluces cuentan en su programación con espacios dedicados al Arte Flamenco.

Onda Jerez con una audiencia máxima de 26.700 oyentes a finales de 1997, emite 168 horas semanales de las que dedica una hora diaria de lunes a viernes al flamenco. En atención a ello, el porcentaje de emisión dedicado al



arte jondo es del 2,97 %. Hasta ahora el más alto con que nos hemos encontrado.

Emisoras privadas de carácter nacional

Poco se preocupan este tipo de emisoras por la música y el hecho flamenco. La muerte de algún artista como Camarón, un nuevo disco de Paco de Lucía, alguna cosa vinculada a la fusión del flamenco con otras músicas y poco más...

Los dedos de una mano nos sobran para contar las emisoras que en este orden dedican algún espacio al Arte Flamenco. Entre ellas se cuenta Cadena Dial de la Cadena Ser que a su vez tiene desconexiones locales. Su director, Francisco Herrera, dirige y presenta un espacio de una hora los sábados y domingos de 11 a 12 de la noche.

Cadena Dial, emite las 24 horas del día; entonces su promedio semanal de emisión, dedicado al flamenco, corresponde al 1,19 % de su programación.

Si un aficionado comprometido con la difusión del Arte Flamenco, como Paco Herrera, quien dirige la emisora, lo que logra es ese 1,19 % en toda la programación, imagínense cual puede ser el porcentaje en las restantes emisoras.

La TV

Si existe una estrella de lo medios de comunicación, esa es la televisión. ¿Y porqué decimos y aceptamos que la gran estrella de los medios de comunicación es la televisión? Simplemente porque hay mucha más gente que recurre a ella para enterarse de las cosas o simplemente para entretenerse que a otros medios. Si para un periódico, un millón de ejemplares representa una gran tirada, y para una revista -boda de infanta por medio- vender medio millón de ejemplares es un éxito notable, para la televisión esas mismas cifras son insignificantes. Un buen partido de fútbol congrega, frente a los televisores, a siete u ocho millones de personas, y el telediario de un día normal suma entre tres y cuatro millones de espectadores.

Por esta razón, Camarón o Cristina Hoyos han sido los artistas más vistos y escuchados del mundo entero. A Camarón lo han visto y escuchado más de 600 millones de personas cuando se inauguró la Exposición Universal de Sevilla y el ballet de Cristina Hoyos fue seguido por los 400 millones de espectadores que conectaron con la inauguración de los JJ.OO. de 1992, en Barcelona.

Pero esos son hechos aislados que no constituyen una constante, por lo que quedan fuera de éste estudio. Aunque tengamos en cuenta que series como por ejemplo "Los Vigilantes de la Playa" tienen una audiencia de mil seiscientos millones de personas que la siguen capítulo a capítulo en todo el mundo.

Lo que analizaré es el comportamiento de las televisiones públicas, tanto a nivel nacional, como regional y local, y también una emisora de TV de carácter abierto.

Emisoras públicas de carácter nacional

A principios de 1998, la emisora pública española de televisión en ninguna de sus dos cadenas -Primera y Segunda- no tuvo en antena ningún



programa, ni serie dedicada al arte flamenco. De 280 horas de emisión, en la semana del 16 al 22 de enero, no dedicó ni un solo minuto al flamenco. Dentro de la programación de televisión española, el flamenco -a principios de este año- no ha existido. En todo y muy de tiempo en tiempo, en algún informativo se ha hecho referencia a espectáculos que fueron noticia por su estreno o a las vicisitudes personales de algún artista. El tratamiento suele ser de flashes, con una duración de entre treinta segundos y un minuto. Esto, que además es absolutamente aleatorio, no nos sirve porque no tiene valor de constante.

Debo reconocer sin embargo, que esto que hoy observamos no siempre ha sido así. Hace algunos años -entre 1972 y 1974- hubo un programa semanal de media hora de duración que ya es antológico en la historia del Flamenco y la televisión. Me refiero a "Rito y Geografía del Cante" que constó de 96 capítulos y que hoy está al alcance de cualquier persona que lo quiera comprar pues está editado en video-home.

Este programa luego se amplió al baile con otros 13 emitidos en 1974, a los que se añadieron tres series más con el título de "Flamenco" y "Ayer y hoy del Flamenco" (Segunda Cadena entre los años 1980 y 82), todos ellos con una duración de 30 minutos. Además de lo anterior, sólo quedan por reseñar algunos programas inscritos en el marco de "La Buena Música" y otros de carácter especial, incluyéndose dentro de éstos la serie «El Ángel» de cuatro capítulos, que también emitió la Segunda Cadena.

Emisoras publicas de carácter regional

En el ámbito regional debemos hablar de la TV de Andalucía, Canal Sur TV. Nos encontramos que la tierra donde se ha generado y desarrollado el Arte Flamenco posee una emisora de televisión propia desde el año 1989, siendo una de las razones de su creación y existencia la defensa y protección del patrimonio cultural y tradicional de Andalucía, entre el que se encuentra el Arte Flamenco que está considerado como un bien propio, único y universal.

Pues en el mismo período en que consideramos a Televisión Española, Canal Sur TV, sobre 140 horas de emisión a la semana, le dedicó cero minutos de programación al Arte Flamenco. No solamente que dentro de su programación no dedicó un espacio propio al arte flamenco sino que en otros espacios tampoco tuvo presencia. Si hay que señalar que con cierta frecuencia en el cierre de los espacios informativos o bien en magazines se deja constancia de actuaciones que han tenido lugar, pero esos "rápidos" o "colas" (en lenguaje de televisión) difícilmente han superado el minuto de duración.

También es de justicia -como hemos hecho en el caso de Televisión Española- señalar que no siempre esto ha sido así. Canal Sur TV se inauguró el 28 de febrero de 1989 con una fiesta flamenca y a partir de su primera semana de emisión y hasta principios de 1997, no faltó nunca un espacio semanal -y a veces dos- dedicado al Arte Flamenco, ya fuera desde un punto de vista estrictamente musical, únicamente informativo o combinando ambas cosas.

De marzo a setiembre de 1989 se realizó un espacio semanal con una duración cercana a los 90 minutos, en el que se recogían actuaciones que



habían tenido lugar en la Bienal de 1988. En ese periodo se grabó por primera vez un Festival Flamenco en directo: siendo el de Triana, del verano de 1989.

A partir de ese mismo año, se inició una nueva etapa. Por primera vez en la historia del flamenco y la televisión, Canal Sur TV decidió emitir un programa en riguroso directo. Fue "La Puerta del Cante" que mantuvo tal formato hasta marzo de 1990. A partir de esa fecha y con el mismo nombre el programa inició un recorrido por las ocho provincias andaluzas, emitiéndose desde escenarios de gran monumentalidad. Esta fórmula se mantuvo hasta marzo de 1991. Entonces, el programa dejó de tener un formato estrictamente musical para pasar a ser de carácter informativo.

Las actuaciones musicales de artistas del mundo flamenco se derivaron hacia otros programas de carácter genérico, como por ejemplo "El Mejor Compás" y "Lo que yo te cante". Así "La Puerta del Cante" continuó hasta diciembre de 1995 con su media hora semanal, llegando a alcanzar una cifra récord de más de 250 programas continuados. Esto, más otros programas de carácter especial y series de trece capítulos que fueron emitidos durante ese mismo periodo dieron continuidad y presencia al arte flamenco en Canal Sur TV.

A partir de mayo de 1996 y hasta la primavera de 1997 se emitió todas las semanas una nueva serie de cuarenta capítulos de una hora de duración con el título de "Noche Flamenca".

Recapitulando: la situación en la TV pública autonómica es la misma que en la Española. Hubo un tiempo en que se hizo... pero a comienzos de 1998 no se hacía... Ahora de nuevo, el flamenco ha vuelto a la programación, aunque a hora muy tardía -01,15 de la madrugada del viernes al sábado- con "La Venta del Duende", que tiene 60 minutos de duración.

Emisoras publicas de carácter local

Atendemos ahora, lo que son emisoras públicas locales, o sea aquellas que dependen de los Ayuntamientos.

Para considerarlas, conviene que nos hagamos antes una idea de los volúmenes de audiencia que estas emisoras controlan. En Andalucía, del cien por cien de gente que esta frente a un televisor, solo un dos por ciento constituye la audiencia de este tipo de emisoras a las que se deben sumar las de pago, lo que significa que estamos en una franja muy, pero muy estrecha de público. Sin embargo hay que destacar que son muchas las televisiones locales que incluyen en su programación algo vinculado con el arte flamenco.

Tomamos una emisora local significativa para el mundo del flamenco: Onda Jerez TV, que funciona en el área de una de las cunas más importantes del arte jondo.

A principios de 1998 Onda Jerez TV tenía en antena un programa semanal de una hora de duración con el nombre de "A Compás". En este programa se concilian las actuaciones musicales y cuestiones de carácter informativo local. Esta ha sido la tónica de Onda Jerez TV, desde sus comienzos a principios de los noventa. Además de este programa específico, se realizan



diferentes programas especiales y hay una constante referencia, en los servicios informativos, temas vinculados al mundo flamenco.

Emisoras privadas de carácter nacional

Las emisoras privadas de TV no parecen tener pasión ni afición por el arte flamenco. Por ejemplo Antena 3 TV, sobre 168 horas de emisión a la semana a principios de 1998, no dedicó ni un solo minuto al Arte Flamenco. Ni en programación, ni como referencia en informativos o magazines. Esto es ampliable a las otras emisoras privadas que emiten en abierto, mientras que las de pago han emitido algunos programas especiales y alguna miniserie de muy pocos capítulos a horas de audiencia, que indudablemente, pueden ser consideradas bajo mínimos.

Internet

El más moderno modo de comunicación universal es hoy por hoy el de la red de Internet. La posibilidad de estar incorporado a la misma está a disposición de cualquier persona que disponga de un ordenador personal (PC) y de una línea telefónica. A través de la red es posible acceder a cualquier lugar del mundo, o leer un periódico de la ciudad que se desee, tener acceso a fondos de las bibliotecas que están conectadas, visitar museos de remotos lugares, comprar o vender lo que a cualquiera se le ocurra; ver la televisión o escuchar emisoras de radio que emiten desde sitios impensables. Todo esto sin salir del propio despacho, o de la propia salita. Incluso se puede formar parte y participar de las actividades de una peña flamenca en Internet.

Hoy es difícil de evaluar cuanta gente está conectada, pero según los datos más optimistas de los servidores, a principios del año 1998, se hablaba de unos 160 millones de personas, y una página de flamenco -"flamenco-world"- recibe, con un año de apertura, una media de 15.000 visitantes al mes.

Por cierto que el arte flamenco está presente en las páginas Web. Si buscamos "Flamenco" o "Arte Flamenco" a través de los motores de búsqueda más importantes, encontraremos alrededor de 7.000 referencias que contienen en su portada de página la palabra clave para su localización.

Pero es aquí donde comienza la confusión. Bajo el epígrafe "Flamenco" aparece, desde información institucional hasta puramente comercial, pasando por páginas personales, donde un señor x brinda su visión personal subjetiva del Arte Flamenco.

En el fondo no deja de ser alentadora la presencia del Arte Flamenco en Internet y cómo gran cantidad de navegadores recurren en su búsqueda. Pero también hay que apuntar que la confusión y la desinformación están presentes. Como muestra de lo que estoy señalando valgan estos ejemplos: "Cuarta referencia sobre el Arte Flamenco en el buscador Altavista: "El Murmurador" Revista de Música. Publicación de la Actualidad Cultural en Sevilla. España. Nº 4 Julio de 1996. Primera sorpresa, ya que la consulta ha sido hecha en marzo de 1998. Segunda sorpresa: dice el texto: "Danza Invisible, La Dama Eléctrica y Treinta y Un Días en Sevilla" y una suma de datos técnicos. Para quienes no estén puestos en música pop, los nombres que



aparecen corresponden a grupos pop, bastantes alejados de la música de nuestro interés lo que suscitó nuestra preocupación en la consulta a Internet. Me dirán independientemente del desfase temporal, ¿qué tendrá que ver la Dama Eléctrica o Danza Invisible con el cante por soleares?

Esto en cuanto al camino de la confusión; veamos ahora el de la desinformación. En los primeros días de marzo de 1998, a menos de 180 días del comienzo de la muestra más importante del flamenco que existe en el mundo la Bienal de Arte Flamenco, buscamos Bienal de Flamenco y nos aparece con dirección propia: Festival de Flamenco en Sevilla, con un programa minucioso y completo de la Bienal del año 1996, con el agravante de que se reseñan actuaciones que no se llegaron a celebrar, como el concierto para ocho monumentos andaluces de Manolo Sanlúcar, que estaba previsto para abrir la Bienal y que finalmente no se realizó. No sólo que no nos informan de lo que va a ocurrir, sino que nos cuentan lo que va a ocurrir hace dos años y además con datos incorrectos o falsos. Responsables de esta página son las tres instituciones que a la vez lo son de la Bienal: el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Sevilla.

Claro que nos queda el consuelo de que las empresas privadas también contribuyen a la desinformación. Por ejemplo, en la misma fecha, la Compañía de Joaquín Cortés anuncia en Internet un espectáculo que tendrá lugar en 1996.

Sin embargo no todo es desinformación. En 7.000 referencias hay muchas cosas buenas. Hay páginas que incluyen conocimientos correctos, revistas, novedades discográficas, espectáculos y hasta una ciberpeña con más de tres mil aficionados de todo el mundo. Es bueno que el Arte Flamenco esté en Internet y es deseable que todo mejore y la confusión se vaya aclarando, ya que hoy en día en Internet está todo mezclado y no es lo mismo una clase de baile en Jerez, o en el Albaicín, que en un suburbio de Amsterdam, o en la selva amazónica.

3.- COMUNICACION DESDE EL ARTE FLAMENCO

Así como acabamos de ver el tratamiento que los diferentes medios de comunicación brindan al Arte Flamenco, ahora nos toca ver la película desde el otro lado de la pantalla.

Intentaremos saber cómo se comunican los flamencos con los medios de comunicación. En este apartado resulta mas difícil la medición certera de lo que acontece. La base de la información es la experiencia que yo mismo he tenido a lo largo de mas de una década informando y recabando información, para orientar a lectores, oyentes o televidentes, ya que en los tres medios se ha desarrollado mi actividad, como periodista de flamenco. Y en esa labor he tenido algunas experiencias que entiendo son significativas.

Instituciones públicas

El Centro Andaluz de Flamenco difunde a través de Internet, desde octubre de 1997 una amplia y constante información, siempre actualizada, a través de su página Web, <http://caf.cica.es>; aceptando opiniones y sugeren-



cias por correo electrónico: caf@cica.es - Fax 956 32 11 27. El CAF también tiene en Internet -misma página Web- la revista trimestral "Alboreá" desde el 28 de febrero de 1999.

Otra institución que merece mi atención es la Bienal de Arte Flamenco. Hace ya años escribí una crónica sobre las desventuras de un periodista tratando de cubrir la información de la Bienal, que se publicó en la desaparecida "Sevilla Flamenca". No quiero recordar lo mal que lo pasamos en aquella edición de 1986. Pero las cosas han seguido igual. En la edición de 1996 a pesar de existir un pomposo Gabinete de Prensa de la Bienal, con más de seis personas trabajando en él, resultaba kafkiano conseguir grabar en audio, video, o tan sólo realizar unas pocas fotos del acontecimiento.

Para lograr acreditarse, el primer paso era dirigirse al mentado Gabinete. El Gabinete exigía una carta del medio para el que se trabajaba -los *free lance* quedaban excluidos- en la que se garantizara la veracidad de ese hecho, ya que la credencial habitual no valía. Además había que aportar una relación de los espectáculos a los que se tenía interés en asistir, con una relación incluida del personal técnico que iría. Una vez solicitado ésto, no servía para nada. En realidad había que contar con la autorización del Director del teatro o sitio donde se iba a desarrollar el espectáculo. En caso de no haber director, como por ejemplo en el Hotel Triana, había que recurrir al Jefe de Producción de la Bienal~. Pero ni uno ni otro concedían ningún permiso, de no mediar una previa autorización escrita de todos los artistas que intervendrían en el espectáculo. Estos trámites terminaron agotándome y finalmente opte por no hacer ninguna foto autorizada, salvo unas pocas que guardo como oro en paño.

Si para mí que vivía en Sevilla este trámite me pareció un infierno -porque no vean lo que costaba localizar a cada director- imaginen lo que suponía para los compañeros de una televisión holandesa. Ellos también desistieron. Esa fue la política de comunicación de la penúltima Bienal.

Instituciones como el Concurso Nacional de Arte Flamenco, en Córdoba, sí tienen un grado de comunicación bastante aceptable y se advierte en sus organizadores una preocupación para que los medios trasmitan el sentido del Concurso.

Otras instituciones de carácter privado funcionan algo mejor, por ejemplo el caso de las fundaciones Cristina Heeren o Cruzcampo. Ambas se ocupan minuciosamente de que los medios de comunicación estén al corriente de cada cosa que hacen.

De todas maneras, el nudo del trabajo flamenco recae en las instituciones que conocemos como Peñas. En ellas tampoco destaca la política de comunicación de sus actividades a los medios. Salvo excepciones, las actividades se transmiten -cuando se transmiten- a través de un saluda del presidente de la entidad, diciendo que tal día actuara fulano de tal en la sede de la peña. O en el mejor de los casos se hace llegar a los medios un folleto, díptico o tríptico, contando cómo sera la semana cultural organizada, para homenajear a tal artista o cuales son las bases de su concurso. Y ahí termina todo, lo que supone un grado de comunicación bastante pobre.



En todos mis años de periodista dedicado al flamenco, habré entrevistado por lo menos a la mitad de los presidentes de todas las peñas de Andalucía. Ninguno preparó la entrevista, ninguno solicitó un cuestionario sobre las preguntas a las que iba a ser sometido, todas se hicieron a pelo. Quiere decir que ninguno de esos hombres -que tienen una enorme responsabilidad en la difusión del arte flamenco- evaluó si lo que decía era o no conveniente decirlo, si era correcto ventilar una u otra cuestión en los medios de comunicación o qué palabras se ajustaban mejor a la situación que se iba a contar o a describir. Y ésto, en gentes que no están acostumbradas a manejar los medios de comunicación es cuanto menos aventurado por no decir altamente arriesgado. Una entrevista debe conocerse de antemano para poder meditar largamente las respuestas, y que éstas expresen realmente lo que se quiere decir y lo que se quiere transmitir al gran público, que luego escuchará o leerá esas declaraciones.

Con los festivales, ocurre tres cuartos de lo mismo que con las peñas y en este caso son responsables -en la mayoría de los casos- instituciones municipales. En este ámbito hay que señalar algunas excepciones como los festivales de La Unión, el Potaje Gitano de Utrera, el de La Puebla de Cazalla o el de Cornellá en Barcelona, que tienen una política de difusión bastante acertada.

En los últimos años, medios como el Diario 16 de Andalucía o El País han publicado una guía de festivales que contribuye a paliar, en mucho, la labor de investigación que suponía para un aficionado de fuera de Andalucía, hacerse una ruta propia de festivales flamencos. Pero entendamos que la organización del festival no facilita las tareas previas del periodista, dispuesto a cubrir dicho acto. Con suerte se recibirá un cartel del festival y poco mas. A partir de allí todo corre por su cuenta y como se dé el caso de un periodista perezoso -que los hay- ya sabemos cual sera el resultado de la información. Distinto seria si se recibiese un dossier con detallada información de los artistas que van a intervenir, sus fotografías, un plano de ubicación del sitio donde se va a desarrollar el festival, datos sobre la organización, sobre la historia del mismo, un teléfono cierto de contacto, etc, etc, etc.. Con esa información ya no hay lugar a la pereza o a la ignorancia.

Las productoras

En otro orden de cosas están las empresa que producen productos vinculados al arte flamenco, ya sean discos, espectáculos, libros, videos, camisetas o lo que sea y que en su afán de venderlos comunican y transmiten su idea sobre el producto elaborado.

En el tema libros no hay ninguna editorial de envergadura específica que produzca libros sobre el arte flamenco. Hace unos años, la editorial Cinterco tenía una colección llamada "Telethusa" que editaba con cierta regularidad obras sobre el flamenco. Ha sido la misma editorial que produjo la Enciclopedia del Arte Flamenco, pero hoy en día ha limitado mucho su quehacer. Editorial Giralda también tiene constancia en la publicación pero comunica poco.



Sin embargo conviene apuntar que hay una singular actividad editorial en el mundo flamenco, aunque anárquica y desordenada. En 1996, por ejemplo, no hubo semana que no se publicara cuanto menos un libro, relacionado con el arte que nos ocupa. ¿Cuántos se venden? Es incontrolable. Autores de la talla de García Márquez o Cherter Himes no tienen ni han tenido ningún control sobre las ventas y los derechos de autor que las mismas generan. Lo cierto es que tampoco existe una política de promoción de los libros flamencos, salvo algún que otro caso aislado, dentro del marco de los congresos o actos estrictamente flamencos.

Las productoras discográficas, como específicas del arte flamenco no existen o sólo son sellos -por marcas- de ínfima incidencia en el mercado discográfico, que es un mercado que mueve millones de discos por año.

Podemos hablar de "Pureza" -ahora subsumida por la Fundación Cristina Heeren- o de Discos Pobreticos. Pero su política de comunicación apenas trasciende el marco de sus amigos.

Productoras de carácter regional como «Senador» de Sevilla, que posee una colección específica sobre el arte flamenco, en su promoción -salvo excepciones- tampoco suele ir más allá de una presentación local a los medios de comunicación. Productoras nacionales, como "Fonogran", con sellos flamencos, tampoco se extienden fuera de Madrid y se conforman con varias entrevistas en las radios al artista en promoción y alguna nota en un periódico. En general dependen de la buena voluntad de sus amigos y no de una política de promoción y publicidad ordenada. Ni unos ni otros disponen de un departamento de comunicación, que los oriente en los pasos a seguir en la promoción de un determinado lanzamientos discográfico.

Distinto es el comportamiento de las compañías internacionales o multinacionales, pero estas casi no se ocupan del tema flamenco, salvo -hasta ahora- de artistas como Camarón o Paco de Lucía.

Las productoras de video, ya sean de videos domésticos o de producciones para alguna televisión, en realidad son efímeras. Prácticamente existen, para realizar el producto que alguien les ha encargado y no se suelen ocupar más del arte flamenco. Como en todos los órdenes de las cosas hay una excepción que es "Procuansa", productora que dirigen los hermanos Pérez Orozco, Alfonso y José María, que tiene continuidad y contenido flamenco en las series que realizan. Pero tampoco tienen una política de comunicación que destaque.

En la actualidad se está comercializando en video-home una serie de valor histórico antológico para el mundo flamenco: «Rito y Geografía del Cante». Sin embargo, su promoción apenas traspasa las revistas especializadas.

En cuanto al cine poco tenemos que decir. En los últimos años sólo se produjo un largometraje con contenido flamenco. Carlos Saura se aventuró en un tema que parece tabú en el cine. A esta película -"Flamenco"- si se le hizo una promoción a la altura de las circunstancias y en todo el mundo se conoció su existencia.

Y en este ámbito de las empresas nos quedan las productoras de espectáculos flamencos. También son de carácter efímero, en razón del propio espec-



táculo propuesto. Pero, en todo caso, tampoco tienen una política de promoción adecuada a los tiempos que corren, en que las técnicas de marketing son las que mandan ya sea para vender chupa-chups o localidades de un teatro para ver un recital flamenco.

Por ultimo, en este campo nos quedan los artistas que son quienes comunican con su arte la trascendencia del mismo, una vez que están sobre el escenario. Ellos son los verdaderos artífices y protagonistas de un arte capaz de conmocionar las sensibilidades más distintas, un arte -para decirlo en términos flamencos- que enduenda a quien es capaz de percibirlo y que genera pasiones fuera de lo normal. Y ese es el gran valor de los artistas y hay que tenerlo siempre presente porque, como estamos viendo, los demás poco hacen por hacer trascender el arte flamenco.

Pero los artistas cuando dejan el escenario tampoco se preocupan mucho por el valor de la comunicación. Vale lo mismo que he dicho para los presidentes de las peñas. No he conocido artista que prepare su intervención frente a un medio de comunicación, con tres excepciones. Mario Maya que exige un cuestionario previo a cualquier periodista que quiera interpellarlo o un guión de la grabación que se le propone hacer y «Fosforito» y Luis de Córdoba, a quienes se les reconoce un discurso para los medios de comunicación. En este campo hay que quitarse el sombrero frente al maestro Antonio Mairena. El sí tenía una conducta muy clara y una política frente a los medios de comunicación: no soltaba una palabra sin meditarla minuciosamente, antes de hacerlo.

La formación profesional

No quiero cerrar este trabajo sin hacer referencia a quienes tienen la responsabilidad de comunicar aspectos vinculados al arte flamenco, desde un punto de vista profesional, ya sea desde la crítica, la difusión o el carácter informativo.

Tomaré como referencia el colectivo que como Asociación de Críticos del Arte Flamenco tiene peso en los medios de comunicación. En este grupo son escasos quienes han llegado a él desde el mundo de la comunicación. Si bien tienen responsabilidad en algún medio, son en su mayoría profesionales de otras áreas que por su afición al flamenco han ido abordando la crítica y la información. Con menor o mayor suerte en la pluma, al iniciarse en el campo de la comunicación desconocían las claves de ese mundo y sus reglas. Entendámonos; quiero decir que no sólo se trata de saber qué palo está interpretando un cantaor, sino que también hay que saber determinar que es lo más importante en un espectáculo: si la presencia del presidente del gobierno o el sonido de los altavoces, y eso, a veces, en estos compañeros se difumina. Es un hecho que ya lo apunté en el análisis de las revistas específicas del mundo flamenco.

Pienso que no estaría de más que la ACAF, como tal asociación, organizara un curso sobre comunicación que podrían impartirlo profesionales y que sin duda contribuiría a mejorar la condición de *self made man* de sus asociados.



Llamo la atención sobre ésto no caprichosamente, porque en la formación de las futuras generaciones de periodistas poco se puede confiar. La Universidad de Sevilla tiene una Facultad de Ciencias de la Comunicación, donde se enseñan las técnicas y el arte de la transmisión de la información y el conocimiento.

Para licenciarse un joven que halla estado en el plan de cuatro años de 1996 tendrá que absorber entre 3.355 horas como máximo y 3.298 horas como mínimo de aprendizaje. De esas tres mil y pico de horas, ni una sola está dedicada en la rama de periodismo al hecho flamenco y solamente 45 horas están dedicadas a lo que llaman "periodismo cultural".

En ese año de 1996, por iniciativa de un grupo de alumnos se ofreció, en el marco de dicha Facultad un seminario sobre flamenco que consistió en tres charlas de cuarenta minutos, cada una, y tres recitales de cante más o menos del mismo tiempo. Sin ninguna obligatoriedad para los alumnos, -tuvo como eje la figura de Camarón de la Isla. No tengo conocimiento de que este seminario se halla repetido en años sucesivos.

4. CONCLUSIONES

Primera

La fuerza emotiva que transmite y el valor cultural que el Arte Flamenco contiene, en si mismo, no se corresponde con la difusión que alcanza en los medios de comunicación.

Segunda

Los medios de comunicación carecen de sensibilidad frente a un hecho como el Arte Flamenco, patrimonio cultural de Andalucía y España, al que en general, y como promedio, le dedican menos del dos por ciento de sus contenidos.

Tercera

Los propios medios de comunicación del Arte Flamenco -revistas especializadas, comunicados de instituciones, empresas, etc., etc.- presentan deficiencias serias a la hora de transmitir los importantes hechos que generan.

Cuarta.

El Arte Flamenco merece, por sus valores intrínsecos y por su dimensión universal, una mayor difusión de sus contenidos esenciales y de las diferentes formas con que se transmite. En ésto no sólo deben comprometerse todas las instituciones y empresas, vinculadas con el mundo flamenco, sino también los artistas y los profesionales aficionados que trabajan en medios de comunicación.



El autor de este trabajo, Carlos Arbelo, con el guitarrista Paco de Lucía. Pocos artistas, como éste, cuidan su relación con los medios de comunicación
Foto de Carmen Herrera

98

Espectáculos

LA RAZÓN 25

MUSICA

"EL MUNDO DE CARMEN FLORES"

El cantejondo por una experta



Garbo y presencia del sentimiento ibérico.

El mundo de Carmen Flores

Calificación: Muy bueno.

Actores invitados: Miguel Jordán, Graciela Ríos Sáiz y Omar Urreaga. Escenografía: Ballet Hispania. Coreografía: Graciela Ríos Sáiz. Coordinación general: Oscar Yllán. Fotografía: Tío y Alejandro Villar. Sede: Tronador, Mar del Plata.

Mar del Plata (Enviado Especial) El debut de Carmen Flores en Mar del Plata fue muy emotivo: comenzó el nuevo año dándose un gusto sabroso, como es cantar con su nieto del alma, José Antonio Ortiz Sánchez, que quiere seguir los pasos que marca la tradición artística familiar. El muchacho, de 19 años, vive con Carmen en Valencia y estuvo junto a ella pasando las fiestas de fin de año en la costa atlántica, así que no se perdió la ocasión de compartir el escenario del teatro Tronador en una noche para el recuerdo.

El show de Carmen es una pieza dorada en la cartera de espectáculos de Mar del Plata. La talentosa hermana de *La Faraona* —la legendaria Lola Flores— llegó a estas costas con un musical de nivel internacional que irradia fuerte pasión gitana al mejor estilo sevillano. Y los turistas no eludieron el convite: el show es uno de los espectáculos de mayor repercusión del verano marplatense. Carmen Flores recorre, a través de la música, la danza y las canciones, su propia y tan personal historia artística. Un camino que también recuerda, sin dudas, los pasos de la inmortal Lola, cuya aureola legendaria sobrevuela en muchos momentos sobre el escenario del Tronador.

Hay pasodobles como *Temperamento y Abanico*, que tiene el saleroso vértigo de las coplas que se cantan y bailan para alegrar el alma. Y enseguida hay canciones melódicas, de raíces tristes o melancólicas, de las que le gustan tanto a Carmen y con las que gestó buena parte de su carrera. Así ocurre con *La vida* —casi una letanía en su voz gitana—, un bolero recreado con una emoción que conmueve.

Y enseguida los ritmos ágiles: rumbas y sevillanas para que la gente aplauda o sienta ganas de pararse a bailar, como en el tema de José Luis Perales, *Si te vas*, y en *Zarcamora*, y *Pena, pena, pena*. Y una presencia inoludible a esta altura del espectáculo toma también encarnadura. Lola Flores aparece gracias a la magia del recuerdo que despierta su hermana. Misterios y magia de la voz y la sangre.

A Carmen Flores la acompaña, en su mundo de música y bailes, el Ballet Hispania —de fuerte personalidad y lucimiento— y Miguel Ángel Jordán —que interpreta magníficas piezas como *La profecía*—. El cierre es con un tono de contagioso frenesí, porque la Flores canta y baila sin respiro, el pelo recogido con rodete y el rostro frunciendo por la pasión que le despierta su propia historia. Las bulerías con taconeos y la pollera al son, las manos agitando en el aire, palmoteos y chasquidos y un vivo cantejondo que sacude el teatro.

Y la gente que pide bis, claro. Así es *El mundo de Carmen Flores*.

Carlos Balmaceda

La prensa internacional confunde flamenco con folclore, como puede comprobarse por este recorte de "La Razón", de Buenos Aires (Argentina)



INFLUENCIAS EN EL FLAMENCO DEL BAILE HINDÚ ANTIGUO

IRIS BRIKEY*

BAILARINA Y ENSAYISTA. ALEMANIA.

Así como los Sinti y los Roma proceden de otros países, los gitanos españoles que se denominan a sí mismo Calés proceden originalmente de la India del norte. En el siglo XI, principalmente, emigraron de regiones, no del todo definidas, que se supone que son las de Sindh, Punjab y Rajasthan (1). En el año 1425 llegaron a Andalucía, donde sufrieron en parte duras persecuciones, hasta que a finales del siglo XVIII fueron integrados lentamente a la sociedad (2). El proceso político de liberalización parece posibilitar también el florecimiento de la vida cultural de Andalucía: el siglo XVIII está caracterizado por una abundancia de formas muy diferenciadas de baile andaluz, así como por la aparición del flamenco en su fase primera (3).

Así cuando en la música flamenca se ha podido documentar un proceso de hibridaje étnico-cultural (4), todavía no ha sido posible encontrar el origen de las influencias étnicas en el baile (5). Ni siquiera obras reconocidas y metódicamente esclarecedoras como "Una historia mundial del baile" (6) de Curt Sachs, ni publicaciones que tematizan las influencias hindúes en el baile flamenco (7), responden con justicia a la complejidad de los problemas que se plantean. Las únicas documentaciones sobre los bailes de esa época son relatos de viajes, que se manifiestan como "imprecisos" y "contradictorios" (8). Documentaciones sin embargo, que a mi modo de ver hasta ahora, no han sido interpretadas con suficiente poder de diferenciación. Determinados elementos del flamenco como las palmas rítmicas o la técnica de los pies, ya se interpretan a menudo como formas del baile flamenco, cuando en realidad aquí —como también en los movimientos de cadera— se ponen meramente de manifiesto distintos denominadores comunes de la cultura del baile andaluz, árabe e hindú. Estos son, en efecto, típicos flamencos, pero solamente reflejan formas globales del baile, que se han conservado desde las etapas primeras de los bailes tribales (9), que provocaron sin esfuerzo, una aproximación de las diferentes culturas étnicas de baile de Andalucía. El origen del flamenco no puede ser explicado con estos fenómenos de baile.

Especialmente por mi experiencia personal como bailaora de flamenco y del baile clásico hindú Kathak noto la importancia del papel que desempeñan en el flamenco los fenómenos de baile extraeuropeos y extraárabes. El baile Kathak del norte de la India, que se baila indistintamente por hombres y por mujeres, tiene una asombrosa similitud con el baile flamenco. En la época de la emigración Calé del norte de la India, el Kathak su encontraba en su forma



narrativa –forma de baile apoyada en la clásica–, completamente desarrollado. En su lenguaje abstracto de baile, que hoy domina, tiene por el contrario, que haber estado envuelto en un proceso de desarrollo, cuyos factores esenciales se pueden ver en el flamenco.

Los Calés: cante y rito de la India

El cante flamenco es visto como un fenómeno andaluz (10), aunque la etapa de su nacimiento y formación se halla en estrecha unión con los Calé (11). Hay indicios de que en los Calé se conservaron tradiciones de canto hindú, que se pueden caracterizar con precisión. La Siguiriya, uno de los más importantes géneros del cante jondo en flamenco, del que solamente tenemos documento a partir del siglo XVIII (12), tiene por ejemplo, una enorme semejanza con las formas lentas de los cantos hindúes Tappa. Estos nacen, según la tradición oral, del Punjab, Rajastan y Sinah y fueron enriquecidos más tarde en la corte, con elementos de cantos árabes y persas (13). Los "Sansis", gitanos hindúes del Punjab, los interpretan todavía hoy de manera magistral (14). También es interesante el hecho de que la forma más antigua de los cantos arcaicos flamencos, que a menudo se llaman sacrales –la "Toná"– pueda estar en conexión con el concepto hindi "tona" para "fórmula mágica". El concepto hindú se refiere a los vedas religiosos, cuya poesía y en parte también las pautas generales de su canción, se transformaron por un lado en el núcleo del hinduismo posterior y por el otro, en el factor decisivo del desarrollo de la música clásica en la India (15). En el centro de los vedas se halla el sacerdote poeta. Su función ritual, social pero también poética (16), puede muy bien compararse con la del cantaor flamenco y puede también echar alguna luz al fenómeno "duende" (18) en el flamenco. Si bien no existen relaciones externas con el baile –tanto los cantos de los vedas hindúes (19), como los cantos arcaicos del flamenco, se acentúan a través de la gesticulación– parece indicarse una constancia en el cuidado del rito, que también fue la única que hizo posible la conservación de los fenómenos del baile hindú, que a continuación se verá.

El Clasicismo hindú: Impulso para el nacimiento del baile flamenco?

El carácter del flamenco, centrado en la emoción, ya ha sido recalcado por Curt Sachs. Los bailes son introvertidos, muy personales, son bailes de solistas e improvisaciones individuales. Causan la impresión de ser rituales así como estáticos, en el sentido de ser originados por un estado de tensión interior (20). También en la forma de baile narrativa religiosa hindú, que en el estilo de baile clásico se opone a una forma abstracta, son los sentimientos de central importancia. Aquí no se trata nunca, como en el flamenco, de los sentimientos inmediatos y de la vivencia del bailar, sino de una representación de sentimientos y fenómenos psíquicos en cuyo estado debe de colocarse el bailar, representación, sujeta al texto de la canción y también articulada de una forma teórica compleja (21). Las características esenciales de esta forma de baile, que bajo el concepto de Abhinaya –en el sentido de arte de representación de sentimientos y estados psíquicos– (22) aparecen resumidas en el



Natya Shastra, un tratado de baile y teatro del Siglo II d.C., emergen de nuevo en el flamenco. Las características se presentan aquí según la definición de Abhinaya, como totalidad de los fenómenos: canto, mímica, gestos de las manos y del cuerpo, así como de los procesos mentales con los cuales se expresa el dolor, la tristeza, la soledad, pero también el desenfreno y el éxtasis del flamenco. En los bailes de los Calé sobresale ya desde sus principios el fenómeno especial de la mímica (23) y también en el flamenco el estado de éxtasis viene a expresarse a través de gestos corporales. Pero los gestos de las manos del flamenco sí que tienen relación evidente con el lenguaje de baile hindú. Estos muestran un enorme parecido con alfabetos de mano hindú, aún cuando el flamenco contenga pocos gestos en comparación. La estrecha ligazón de sentimientos y el gesto de manos, es esencialmente responsable de que las castañuelas hayan quedado estrictamente excluidas del flamenco, en parte incluso hasta el día de hoy, pero también, el mantenimiento de los gestos de manos prueba de que, hasta una cierta época, tenían todavía en el baile un significado simbiótico. Las filigranas de los gestos de manos de las mujeres, por ejemplo, recuerdan a gestos de flores y en relación con los movimientos de muñecas también a la recolecta de flores. Los dos son medios importantes de expresión en el baile para ceremonias rituales de sacrificio, que siempre se encuentran al comienzo de la representación del baile clásico hindú. Elementos típicos de baile, que se ubican en el clasicismo hindú, se ven de esta manera reflejados en el flamenco. La vivencia personal, también ritual del bailar, que es punto central en el flamenco, muestran con todo la cercanía con las formas de baile más arcaicas hindúes.

Hasta que punto se conocían los términos técnicos del antiguo clasicismo hindú entre los Sinti y los Roma de otros países, se pone de manifiesto en las denominaciones de las canciones de los Roma húngaros "loki d'ili" y "khelimaske d'ili" que desde un punto de vista contienen raíces de palabras sánscritas o modificaciones hindi, que se han de atribuir a una contraposición conceptual del Natya Shastra, en las cuales se distingue el "Lokadharmi" (uso popular inmediato) del "Natyadharmi" (forma de representación escénica). En este contexto es "Khel" una modificación hindi del concepto sánscrito "Natya" y el "d'ili" se deriva, probablemente, del persa dilli: del corazón.

Para el Kathak, la interpretación bailada del canto está documentada ya desde la antigüedad; esta interpretación vive de la improvisación y en comparación con otros estilos hindúes llama la atención que se haya conservado en estado natural. Tiene su origen, entre otras cosas, en la influencia de compañías de bailarines y músicos, en parte masculinos (como los Kathakas) del norte de la India (26). En el ámbito de los templos interpretaban epopeyas religiosas en una unidad de baile, canto y música, que hasta hace pocos siglos todavía era característica de la India. Su saber lo transmitían dentro de la propia familia. Aunque, si bien, en la denominación Kathak -alguien que cuenta una historia- se pone de manifiesto la importancia especial de esta forma de baile, predomina hoy el baile abstracto, que impresiona por una enorme virtuosidad rítmica, y que se desarrolló a la par de la forma narrativa de baile, en un proceso genético todavía no aclarado.



Comprensión del ritmo hindú en el flamenco

El Kathak como el flamenco están caracterizados no sólo por la espontaneidad y en parte por la elevada velocidad en relación al ritmo, sino también por un amplio campo de despliegue a la improvisación en conjunto con el baile, el canto y la música. En el flamenco presentan un origen hindú, especialmente, los largos ciclos rítmicos; compases que se extienden a lo largo de 12 unidades rítmicas y que reciben a través de diferentes acentos y subdivisiones –en este caso se trata de ritmos ternarios y binarios– variadas formas; siguen con ello la construcción de los ciclos rítmicos hindúes (Talas) (28). Mientras que en el Kathak, empero, predominan el primer compás del ciclo y por lo general también los cierres deben seguir a este punto que se llama "sam", los cierres en los largos ciclos del flamenco se encuentran en el último compás acentuado. Incluso las palmas rítmicas, en el Kathak es cierto que no acompañan al baile, pero son un componente importante del sistema rítmico del Kathak, al marcar la estructura métrica. Con esto se halla el flamenco muy cerca de la teoría del ritmo hindú, los diez elementos del "tal", que especialmente se pone de relieve en el baile Kathak (29).

A finales de la edad media fueron diferenciados los cantos bailados en el Kathak según el número de versos y sentimiento musical (30) y se favorecieron diversas formas de los Talas de catorce unidades (31). Algo parecido ocurre en el flamenco. También aquí se muestran, en los largos ciclos rítmicos, distintas formas del compás doce, que sin embargo se conservan también en la parte rítmica. La forma de baile abstracta por el contrario configura hoy, por regla general, una parte rítmica independiente, en la que no sólo se bailan, como consecuencia, de la elevada estilización de los últimos siglos, los Talas de 16, sino también los de 15, 14, 12, 10 e incluso de 11 y medio, uno detrás de otro. Sobre ésto se construyen, en baile Kathak, composiciones de precisa estructura matemática, en parte enormemente complicadas y rápidas que, en Kathak, se transforman audiovisualmente a través de una combinación de zapateados y movimientos corporales, pero también en lenguaje hablado. En primer lugar aparece aquí una diferencia fundamental en la configuración del baile, con respecto al flamenco. Si lo observamos más de cerca se revelan esas combinaciones, como un desarrollo posterior de un principio arcaico de baile que se pone de manifiesto en el flamenco, como en el Kathak, y que alude a un denominador común ulterior de ambos estilos de baile: un principio chamanístico de la sociedad originaria prehistórica (32).

Elementos hindúes arcaicos en flamenco y Kathak

Además de la proximidad del flamenco al clasicismo hindú, que hemos tratado ya al principio, se manifiestan en el baile principios arcaicos de la cultura de baile hindú.

El zapateado estático

No sólo en el flamenco, sino también en el Kathak, ha cobrado el zapateado rápido y rico en variaciones, semejante valor, que a partir de ahí se han formado partes, independientes en el baile. El zapateado posee una antigua



tradición en la cultura de baile hindú y se pone de manifiesto en bailes folklóricos y tribales pero, ante todo en los estilos de baile clásico. Llama la atención, a mi modo de ver, el que la forma de baile Kathak, clásica del norte de la India, en el perfeccionamiento del zapateado se encuentre sustancialmente más cerca del flamenco que de los cinco estilos clásicos de baile que se han desarrollado en otras regiones del norte de la India. Posiblemente se desarrolló esta manera especial de zapateado, a la par de las formas de baile narrativas, de compañías aisladas de bailarines y músicos que dotaban a poesías cantadas de partes rítmicas de zapateado. Llama la atención que este fenómeno señalado de zapateado estático (33) aparezca en ambos estilos de baile, conjuntamente con un principio hermético de movimiento chamanístico que, por ejemplo, se encuentra en el flamenco en las "llamadas", señales rítmicas y de baile. A decir verdad deriva el concepto de "zapateado", para la "técnica de pies", en el flamenco, de la palabra española "zapato" (34); sin embargo, es interesante en este contexto, también, la palabra sánscrita "sapata", que podría entrar en cuestión igualmente como raíz idiomática y que responde a los significados de "velocidad", "rapidez" y "carrera". Concepto que no solo describe mejor la naturaleza estática del zapateado, sino que también aduce probablemente a un ejercicio chamanístico.

El principio hermético chamanístico, en el Kathak y el flamenco

Son características del flamenco los retorcimientos y contorsiones, especialmente del tronco del cuerpo (35). Si observamos el espacio cultural asiático central, se pone de manifiesto una confirmación específica de un modelo de movimiento chamanístico y que en el flamenco aparecen en una llamativa mezcla de movimientos específicos (vueltas, contorsiones, líneas de brazos trazadas imaginariamente en el aire y, en parte, un detenerse bruscamente), en las "llamadas" y "remates", signos rítmicos de baile en el flamenco. Solamente a partir de descripciones de sesiones chamanísticas del Asia central, que se encuentran en un grado aún más arcaico, se pueden reconocer todavía con claridad elementos puros del chamanismo, que van a ser importantes para el flamenco, pero también para la consideración del desarrollo histórico de la forma abstracta de baile Kathak. En esta forma de la religión arcaica que se presenta principalmente en la zona asiática, el chaman se pone en trance con la ayuda de ejercicios específicos (carreras, vueltas, contorsiones del cuerpo; el zapateado característico de la India no aparece aquí), para recibir después sus visiones en un momento de quietud, o bien para entrar en contacto con su mundo de espíritus o de dioses. En qué medida este modelo de movimiento, como principio hermético chamanístico, se transformó en una cultura de baile, se ve en primer lugar en los bailes de Derviches que aparecieron alrededor del año 1000 en la zona cultural de la vieja Turquía, en los cuales aparece el fenómeno de las vueltas constantes, como en los bailes folklóricos del norte de la India, por ejemplo: del Punjab y del Rajasthan. En parte se pone de manifiesto, aquí también, un detenerse bruscamente durante el cual, en el baile de Derviche se expresan confesiones (37), y en los bailes del Punjab se permanece quieto unos segundos (38). Se



supone que también las "brujas vertiginosas" de la China central del S. II d. C., así como también las "muchachas vertiginosas" de las ciudades comerciales del Asia Central, daban vueltas (39). También en el Kathak de la India del norte aparece este fenómeno llamativo de las vueltas sucesivas y a menudo surge, al final de las composiciones rítmico-bailables. En figuras de cierre típicas del Kathak el bailarín se detiene también, en estos casos, por unos segundos. En el flamenco no existen estas vueltas sucesivas; en cambio a eso, aparecen las contorsiones del tronco que llamaban la atención en las sesiones chamanísticas. Se manifiestan en el folclore del norte de la India, Uttar Pradesh, donde las vueltas continuas se ejecutan con una vuelta del tronco casi violenta (40). Recuerdan con intensidad a las profundas vueltas del flamenco. Sólo cuando se ven más cerca, aparece un rudimento de esta contorsión arcaica del tronco también, en el baile del Kathak, y se manifiesta igualmente en las secuencias preliminares de los "gats" (véase más abajo), en conjunción con los movimientos que ya se evidenciaron como específicos para el flamenco, y que representan aquí también un principio hermético chamanístico. Los movimientos del Kathak recuerdan aquí no solamente a la forma de los movimientos de las "llamadas" y "remates" del flamenco y tienen –al menos yo así lo siento– un efecto similar sobre el bailarín, sino que también su función coincide en ambos estilos de baile: indican cambios o bien cierres, en el transcurso del baile.

Los "Gats" del Kathak

"Gats" son piezas de baile en el Kathak, cuya particularidad se halla en que aquí se bailan historias o sentimientos, también escenas de la vida cotidiana, sin canto o apoyo textual. Una característica importante son las vueltas especiales ("Paltas"), después de las cuales el bailarín se detiene brevemente, cuando representa una figura de baile de contenido; por ejemplo, que represente a Krishna o indica algún sentimiento. Aquí se presenta un principio hermético chamanístico, que posiblemente representa una manera muy originaria de ejecución de unión mística, con el carácter o con los dioses que se han de representar, que al principio se diferenciaban todavía de modo complejo de representación de los bailes clásicos hindúes.

Es interesante, también, que haya Kathak una forma de "Gats" en la que el bailarín se detiene en una figura de baile, partiendo de las "paltas", que es característica de la forma de baile abstracta y en la que posiblemente se llevó a cabo en suma, el primer paso de abstracción del baile en Kathak. Kapila Vatsayan interpreta (41) esta postura típica de Kathak como abstracción de una figura de baile que caracteriza al Krishna. A partir del principio hermético chamanístico, que aparece aquí, se han desarrollado posiblemente, también, movimientos de brazos; pero ante todo el fenómeno de la culminación de combinaciones de movimientos, para el baile abstracto del Kathak.

"Gats" del Kathak y Tangos: ¿una conexión?

En los Tangos del flamenco hay indicios que los "gats" eran conocidos por los calés. Así la estructura relativamente simple pero específica de la secuen-



cia de pasos de los "gats", tiene por resultado no solamente el ritmo especial de los Tangos, sino que sus secuencias de pasos llamadas "chal" tienen también una semejanza sorprendente con los pasos básicos de los Tangos. Aparte de eso hay especialmente una coincidencia asombrosa, en los remates de los tangos, como por ejemplo los muestra Manolo Marín y en las secuencias preliminares de los "gats" como las enseña Birju Maharaj, y en movimientos combinados de vueltas, torsiones del tronco y de manejo de brazos que se trazan imaginariamente por el aire.

Coincidencias de los movimientos de brazos y figuras de baile en el Kathak y en el flamenco

Tanto en el flamenco como también en el Kathak, habrá posiblemente que diferenciar entre los torcimientos enérgicos del tronco y las inclinaciones elegantes de lado del tronco que, a mi modo de ver, como el manejo de brazos en semicírculos, en los dos estilos, debe de atribuirse a la influencia de los bailes de castañuelas o de tableteos. Estos tienen su origen en la cultura egipcia. Llegaron a Andalucía, donde desde la antigüedad se convirtieron en una forma determinante de baile (42); a través de Grecia alcanzaron Persia (43); así como a la corte Mongol de la India del Norte, cuyos señores islámicos de origen Mongol cultivaban una cultura cortesana persa. A decir verdad es el manejo de brazos en semicírculos, también, una manifestación del baile hindú; de todos modos llama la atención el que sólo en una de las dos principales escuelas del Kathak, la escuela Lucknow-Stils, aparezca con claridad. No sólo las figuras de cierre del estilo Lucknow nos recuerdan a las de los bailes andaluces, sino que también los "amads" (persa: "llegada") del Kathak, procedentes de los ambientes cortesanos persas, están marcados, en la escuela Lucknow, por el manejo de brazos y por la elegante inclinación del tronco.

También la técnica de envolver las muñecas que aparece a menudo en el Kathak y que posiblemente represente una abstracción de un gesto de saludo, aparece de nuevo en el flamenco, en relación con las llamadas y remates.

La posición del cuerpo característica del Kathak en la que se mantiene un brazo ligeramente redondeado o doblado sobre la cabeza y el otro en posición horizontal, aparece ya en viejas ilustraciones (44), que se relacionan con el Kathak, modificadas de tal manera que de ella resulta la posición típica del flamenco que está mayormente al final de las "llamadas". Especialmente es interesante el gesto de la "bailadora Nautch" porque aquí parece presentarse una simplificación de esta posición de baile abstracto. Estas bailaoras fueron marginadas a consecuencia de la funesta política colonial inglesa y no cultivaron ya el Kathak en forma pura (45). Posiblemente aquí se presente un gesto modificado de una figura Kathak, que también figura en una vieja ilustración de la compañía de músicos y bailaoras de "bhands".

Conclusión

Parece que ha quedado claro que ciertos fenómenos de la tradición de baile hindú, en el flamenco, pueden precisarse mucho más concretamente de



lo que se sospechaba hasta ahora. Al mismo tiempo es interesante, que se presenten especialmente fenómenos que también tomaron parte en el nacimiento y formación de la forma de baile clásica hindú. Así se encuentran en el flamenco elementos de baile clásico hindú que se hallan en estrecha relación con el origen antiguo de Kathak (una forma de baile narrativa). Frente a estos elementos clásicos, hay combinaciones arcaicas específicas de movimientos, que nos remiten al chamanismo en la zona asiática. En el Kathak se perfeccionaron, hasta transformarse en una forma clásica. En el flamenco, en cambio, mantuvieron su forma arcaica.

*Iris Brikey, bailaora, escuela de flamenco y Kathak en Braunschweig (Alemania), comienza su estudio de baile clásico hindú en 1981, en la India; más tarde, entre otros, estudia en Bhatkhande College for Music and Dance en Lucknow / India con el profesor Purnima Pande. Desde 1988 sigue su formación de bailaora de flamenco. Visita seminarios de flamenco, entre otros, con Amparo de Triana y Manolo Marín.

BIBLIOGRAFIA

1. Mirar también las reseñas críticas MICHAEL D. REINHARD (editor), "Mitteilungen zur Zigeunerkunde", Mainz, 1975, cuaderno primero
2. A.M. DAUER, "Südwest Europa - Andalusien - Flamenco gitano", Cuaderno que acompaña a la película del mismo nombre. Göttingen 1971, Institut für wissenschaftlichen Film
3. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ autores "Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco" Madrid, 1988, Tomo I, página 273
4. Mismos autores. Tomo II, página 552
5. Mismos autores. Tomo I, página 71
6. CURT SACHS, "Eine Weltgeschichte des Tanzes", Berlín, 1933
7. ALAIN GOBIN, "Le flamenco", París, 1975, página 61 / FRANCOISE GRÜND, "Des danses de l'Inde du Nord au flamenco - Un suprenant cousinage", in "Danser", París, 1991 / NIGEL ALLENSY JAFFÉ, "Folk Dance of Europe", página 314
8. FUNDACION ANDALUZA de FLAMENCO (editor), "Dos Siglos de Flamenco. Actas de la Conferencia Internacional. Jerez 21-25 Junio 88", Jerez, 1989, página 313
9. CURT SACHS, ya citado arriba, página 123
10. JOSÉ BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (autores), citados arriba, Tomo II, página 709. Frecuentemente se señala que ya se encontraban elementos hindúes y persas en la cultura musical andaluza, antes de la llegada de los calé. Andalucía, bajo el dominio árabe, llegó en el siglo noveno a un segundo florecimiento en la música clásica árabe. Zyriab, un famoso músico cortesano y teórico, es citado a menudo, en relación a esto, como transmisor de las influencias musicales hindúes y persas (también ahí, Tomo II, página 552). Como alumno de Ishaq al -Mausili, era sin embargo un representante de la escuela antigua árabe, que perseguía siempre la limitación de elementos persas y la conservación de la música árabe. (HABIB HASSAN TOUMA; "La música de los árabes". Wilhelmshaven, 1975, páginas 20-23, página 86)



11. FUNDACIÓN ANDALUZA de FLAMENCO (editores), citado ya, página 254
12. JOSE BLAS VEGA/ MANUEL RIOS RUIZ (autores), citado ya, página 702
13. PROJESH BANERJI, "Dance in Thumri", New Delhi, 1986, página 3
14. SHER SINGH SHER, "The Sansis of Punjab - A Gypsy and denotified tribe of Rajput Origin", Dehli, 1965, página 177
15. HELMUT von GLASENAPP, "Indische Geisteswelt", Wiesbaden, Tomo I, página 22 / ALEC ROBERTSON / DENIS STEVENS (editores), "Geschichte der Musik - Hochkulturen des Ostens - Altertum - Mittelalter". München, 1990
16. PAUL THIEME, "Gedichte aus dem Rig-Veda", Stuttgart, 1977, páginas 3-12
17. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (autores), citado arriba, Tomo I, páginas 143 y 16.
18. "duende" - quizás sea la traducción más aproximada una experiencia trascendental originaria.
19. MANMOHAN GOSH, ""Abhinaa Darpana of Abhinavagupta", Calcuta, 1957, página 18
20. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (autores), citado arriba, Tomo I, página 70
21. Sobre la complejidad del Tema, mírese también PROJESH BANERJI, "Basic Concepts of Indian Dance", Varanasi/Delhi 1984, páginas 83-100
22. Sobre el concepto "Abhinaya" mírese SUNIL KOTHARI, "Kathak - Indian Classical Dance Art", New Delhi, 1989, página 7 / EBERHARD REBLING, "Die Tannzkunst Indiens", Berfin, 1981, página 37
23. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (editores), citado arriba, Tomo I, página 334, Tomo II, página 812
24. BALINT SÁROSI, "Zigeunermusik", Budapest, 1977, página 24
25. SUSHEELA MISHRA, "Musical Heritage of Lucknow", New Delhi, 1991, página 1
26. SUNIL KOTHARI, citado arriba, página 1 y 14
27. SUNIL KOTHARI, citado arriba
28. FUNDACIÓN ANDALUZA de FLAMENCO (editores), citado arriba, página 268
29. "Technical Terms pertaining to Dance in general and used in Kathak", NIRMALA JOSHI en "Classical and Folk Dances of India", Marg Publications, Bombai, 1963, tercera parte, página 8
30. FABRIZIA SALDISSERA / AXEL MICHAELS, "Der Indische Tanz", Köln, 1988, página 145
31. SUNIL KOTHARI, citado arriba, página 171
32. Sobre el papel del chamanismo en la sociedad prearia originaria hindú y su significado en el baile hindú mírese EBERHARD REBLING, citado arriba, página 57
33. Mismo autor, página 57
34. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (autores), citado arriba, Tomo II, página 814
35. JOSE BLAS VEGA / MANUEL RIOS RUIZ (autores), citado arriba, Tomo II, página 765
36. JEAN CAZENEUVE, "Les Dances Sacrées", Paris, 1963, página 290
37. Mismo autor
38. FRANCOISE GRÜND, citado arriba
39. GLORIA B STRAUSS, "The Art of the Sleeve in Chinese Dance" en "Dance Perspectives", New York, 1975, número 63



40. FRANCOISE GRÜND, citado arriba
41. KAPILA VATSAYAN, "Indian Classical Dance", New Delhi, 1992, páginp 89
42. FRITZ WEEGE, "Der Tanz in der Antike", Halle/Saale 1926; Tübingen 1976
43. Mírese también M. REZVANI, "Le Théâtre et la Dance en Iran", Paris, 1962, páginas 150-153
44. Dibujos de ilustraciones de SUNIL KOTHARI, citado anteriormente
45. Mírese también "Nautch-Girls" de BAIJNATH en "Classical and Folk Dances of India", Marg. Publications, Bombay, 1963, tercera parte, página 19

Trabajo Traducido del alemán al español por MARÍA C. SERRANO, a quien agradecemos su colaboración.



*Baile Hindú y baile flamenco,
¿dos bailes hermanos?*



SOBRE EL ALMA CUBANA DE LA RUMBA FLAMENCA *

HUIB BILLIET **

MUSICÓLOGO. BELGICA.

La rumba flamenca, género centenario que cuenta cada día con más intérpretes, compositores y voces en España, nunca fue objeto de un estudio profundo y completo. Para los musicólogos cubanos es demasiado alejado de su propia rumba, la única y la verdadera como opinan con orgullo. La música que bajo el mismo nombre se ha popularizado fuera de la isla, es según ellos un derivado o una degeneración o simplemente otra cosa. Los flamencólogos por su parte han clasificado la rumba generalmente como cante, toque y baile *chico* o *menor*, demasiado alejado del verdadero cante flamenco. Así los estudiosos no han sido muy generosos con este género. Por supuesto se han publicado una serie de artículos interesantes sobre la rumba flamenca. La rumba fue tema de debate y objeto de tira y afloja entre los partidarios y adversarios en los encuentros. Que sepamos se ha publicado un solo libro sobre el fenómeno: 'Sabor de rumba', estudio sociológico sobre la rumba en Cataluña. En este artículo esbozamos los aspectos históricos, sociales y musicales más destacados de la rumba flamenca, un género musical que, de cualquier modo, siempre ha reflejado algo del alma de su precursor cubano.

Cantes de ida y vuelta

Desde el punto de vista cubano se podría ver la rumba como producto musical de exportación. En España, en cambio, siempre ha sido visto como género o cante de ida y vuelta. Pertenecen al mismo grupo la *guajira*, la

* Trabajo hecho en preparación de una serie de programas en la Radio Nacional Belga. Agradecimiento debo a André Fonteyne y Ana Tenorio Notario (del Centro Andaluz de Flamenco) que me proporcionaron valiosas informaciones y Alois Broeke por su interés y estímulo. El texto en castellano fue redactado con la ayuda de Rita De Maeseneer y Lisette Herrera Ches.

** Huib Billiet (Gante, 1955) publicó sobre música y religión cubana en revistas nacionales e internacionales. Es colaborador en la Radio Nacional Belga y autor del libro "De klank van de houten druppel" (el sonido de la gota de madera), BRT, Brussel, 1988, sobre la vida musical en Cuba.



colombiana (Ver N. de la R), la *milonga* y la *vidalita*, formas musicales procedentes de la región caribeña y de Argentina / Uruguay que han sido incorporadas a la música flamenca. Álvarez Caballero cita a Fernando Quiñones que describe el proceso de ida y vuelta de la manera siguiente:

«Primeramente, y con sus hijos y su lengua, España provee a América de sus canciones, de sus instrumentos de música, de su folklore; todo un folklore secular que, con Cádiz en muy destacado plano del vasto proceso, regresa luego transformado por las muchas y singulares aportaciones que allí recibe. Los ya independientes géneros musicales engendrados por el Nuevo Continente sobre líneas, verbo y materiales facilitados por el Viejo, desembarcan en los muelles andaluces y, un poco por propia inquietud reconquistadora y otro poco por la facultad local de deslumbramiento y absorción, entran en las guitarras del puerto, les dejan su lento dulzor de mango o de guanábana, y salen de ellas electrizados de cadencia y compás flamencos.» (1989: 154).

Cuba siempre ha sido 'abastecedor' e intermediario de ritmos, cantos y bailes de ida y vuelta.

«Sea porque Cuba fue la última colonia que se perdió, sea porque su rico folklore estaba también marcado por otro pueblo con recia personalidad musical, como eran y son los negros africanos allí trasplantados, lo cierto es que la aportación cubana en este punto es la más importante en cantidad y, si se quiere, también en calidad, quedando esta influencia perfectamente definida en sus ritmos y melodías: los tangos, las habaneras y puntos de la Habana, las guajiras y las rumbas constituyen la base de esta aportación.» (M.H.R.: 32).

Con el paso de los años se denominaron las rumbas flamencas de diferentes maneras: rumba aflamencada, rumba gitana y rumba gaditana (de Cádiz). Otros nombres como rumba atangada (de tango), tango-rumba y rumbadanzón se refieren a géneros mezclados, mientras que las rumbas llamadas morabita, bilongo y saratonga (sarandonga) fueron aplicadas sólo como título o subtítulo de una rumba específica, por lo que estas denominaciones eran más bien unas invenciones pasajeras. Las rumbas catalanas constituyen un fenómeno aparte, como veremos más adelante.

Las rumbas afrocubanas

Al historiar la rumba flamenca muchos autores españoles se remontan a la rumba afrocubana y a los ritmos afrocubanos. Dice por ejemplo Álvarez Caballero que la rumba flamenca nunca ha tenido demasiada flamencura, ateniéndose fielmente, en primer término, a sus originales ritmos afrocubanos. El adjetivo 'afrocubano' se emplea en Cuba tanto para indicar las manifestaciones de origen africano (por ejemplo la música ritual yoruba) como para referirse a las manifestaciones culturales creadas en Cuba bajo la influencia de las tradiciones africanas en combinación con otras de diversas procedencias, por ejemplo la rumba. Hay referencias a las llamadas rumbas precursoras del siglo XVII y XVIII como por ejemplo los bailes de *yuka*, *chica* y *calenda* de origen africano y las formas criollas/hispánicas como por ejem-



plo *gayumbas*, *cachumbas*, *zarambeques* y muchas otras más, a los que se refirieron los escritores del Siglo de Oro. No obstante, la rumba afrocubana como complejo musical bien definido que perduraría en una forma tradicional hasta hoy en día, no surgió hasta después de la abolición de la esclavitud en 1886, cuando se reforzaron las tendencias asimilistas entre la población blanca, criolla y negra libre. En la segunda mitad del siglo pasado se escuchaban las rumbas afrocubanas en sus modalidades más populares como la *columbia* y el *guaguancó* en los solares de los barrios urbanos y semiurbanos y en ciertos pueblos de las provincias de La Habana y Matanzas. Con motivo de los días de fiesta los rumberos salieron a la calle donde formaron sus comparsas llamadas *chambelonas* o *congas*, que en realidad fueron rumbas callejeras.

Siempre se ha puesto énfasis en las características africanas de la rumba. Los rumberos acompañaban sus cantos con tambores, cajones y otros instrumentos de percusión. (La cuerda pulsada de origen español no formaba parte de su conjunto musical). En las rumbas se reflejaban los bailes de fecundidad originarios del África occidental. Las rumbas mímicas 'del tiempo España' mantenían siempre el elemento erótico en su coreografía. En el *guaguancó* urbano es donde aparece el gesto pélvico posesorio del hombre hacia la mujer, el llamado 'vacunao'. ¿En qué consistía entonces el material 'facilitado' por el Viejo Continente a que se ha referido Fernando Quiñones?

En primer lugar se manifiesta en la misma denominación. La palabra rumba parece provenir del encuentro de palabras de raíz bantú, como *tumba* y *nkumba* y de varias expresiones de origen español (andaluz) como rumbo, gente de rumbo etc. La lengua en la que están cantadas las rumbas, las formas literarias (por ejemplo la décima) y los giros melódicos confirman la presencia de elementos hispánicos. La opinión del percusionista cubano Mongo Santamaría que el *guaguancó* no era otra cosa que un negro cubano tratando de cantar flamenco, puede parecer exagerada. Sin embargo algunos investigadores han señalado la presencia de características del canto andaluz en la rumba. Como dice el investigador cubano Odilio Urfé:

«Melodicamente la Rumba-Guaguancó se proyecta con evidente tipicidad, aunque constantemente se ve presionada con la estilística cadencial del canto andaluz, especialmente en las "dianas" que dan inicio a cada canto y los tanteos o floreos que el tonista improvisa entre los motivos que responde el coro (...).» (13-14).

En ciertas rumbas afrocubanas como el *yambú* se incorporaban hasta algunos pasos provenientes del zapateo campesino, así como de otras danzas de pareja de clara raíz hispánica. Por último hay también una relación sociológica entre las expresiones rumberas y ciertas formas de agrupación de origen española. Según el mismo Odilio Urfé la verdadera rumba nacida en el solar habanero



«se deriva de los orfeones y corales españoles que en alta proporción numérica funcionaban en las distintas sociedades y grupos de peninsulares del siglo pasado y aún durante los primeros años de la República.» (12).

Las rumbas adaptadas

En la rumba afrocubana se han equilibrado elementos hispánicos y africanos. Sería lógico pensar que esta forma musical había sido la fuente principal de las rumbas flamencas. Lo dudamos. Cuando tratan de su historia, unos autores hablan de la rumba afrocubana en el siglo pasado y pasan después al proceso de aflamencamiento en España. La verdad es que no disponemos de indicios de que los artistas flamencos se inspiraran de manera directa en las rumbas afrocubanas. ¿De qué elementos partirían entonces? Las rumbas que tomaron como base eran unas formas musicales muy distintas si las comparamos con las rumbas de solar o las rumbas callejeras cubanas. Se trataba de una rumba que experimentó un proceso de estilización o, mejor dicho, de 'adecentamiento'; un proceso de 'blanqueamiento' que ha sufrido también la música de los negros en Norteamérica. Amiri Baraka plantea en forma bastante radical, que toda la historia moderna de la música popular en las Américas puede ser caracterizada por el intento, por parte de la burguesía, de hacer valer sus derechos sobre la música negra y considerarla como creación de los blancos. (Citado en Moore: 165). No sería distinto con la rumba cubana.

Las rumbas estilizadas (hablaremos de ahora en adelante de rumbas adaptadas) fueron interpretadas por pequeñas compañías teatrales, coros líricos, trovadores, septetos, conjuntos y, más tarde, por bandas de rumba de corte norteamericano. Por supuesto los músicos no eran todos blancos, pero sí pertenecían en su gran mayoría a la clase media, un sector de la población muy distinto al sector de los pobres rumberos. Mientras las rumbas afrocubanas fueron tratadas por la opinión burguesa de vulgares, los músicos semiprofesionales y profesionales trataban de introducir los elementos festivos sumamente eufóricos de carácter negro en su música popular. En el teatro bufo o vernáculo del siglo XVIII los actores blancos, disfrazados de negros, copiaron una serie de elementos (instrumentos, giros melódicos, bailes miméticos y ambiente) de la rumba afrocubana, pero pronto la rumba se interpretaría con un tipo de orquesta más bien de carácter europeo, adaptada a las posibilidades económicas y a las exigencias del momento. (Cornetín, flauta, fígle, trombón, clarinete, violín, contrabajo, piano, guitarra, güiro, timbales etc.). En los programas, la rumba fue acto final obligatorio, donde la mulata rumbera con sus movimientos voluptuosos jugaba un rol central. En el teatro era evidente la influencia de las agrupaciones llamadas *coros de clave* y *coros de guaguancó*, institución cultural asimilista que surgió al final del siglo pasado.

Los trovadores cubanos (a partir de 1910), los sextetos y septetos (a partir de los años 20) y los conjuntos típicos (aún más tardíos) interpretaban no sólo



canciones, *sones* (la novedad del momento) y *guarachas*, sino también rumbas o *rumba-sones*.⁽¹⁾ Algunos músicos incorporaban unos elementos de las rumbas afrocubanas a sus *sones* (por ejemplo la *diana*) y así surgió la modalidad llamada *guaguancó-son*. Las rumbas presentadas en los casinos, hoteles y cabarets, para un público fundamentalmente blanco, tomaban elementos de la música sonera, ritmos de las rumbas callejeras y coreografías de las rumbas mímicas. Algunas agrupaciones introdujeron elementos de los jazzbands norteamericanos (instrumentos, orquestaciones, solos de jazz).

Cuando algunos autores españoles tratan la rumba afrocubana o los ritmos afrocubanos, tenemos que tener en cuenta que en realidad se trata de los ritmos y otros elementos musicales tomados de las rumbas adaptadas. Como dice Tony Évora sobre la rumba afrocubana:

«el complejo rítmico de la rumba es de origen netamente africano y no tiene nada que ver con la rumba flamenca o la rumba catalana (...).» (175).

Los cantaores españoles que al principio de este siglo interpretaron las rumbas, tal vez introdujeron un texto popular originario de una rumba afrocubana, o un canto de comparsa, pero en lo que se refiere a la música, los ritmos, la instrumentación y el baile su fuente de inspiración fue el del vasto y rico manantial de las rumbas adaptadas. Las expresiones rumberas auténticas eran vistas por la población como 'cosa de negros', era algo despreciado por lo que siguió siendo fenómeno marginal hasta principio de los años 60, cuando la revolución cubana. (No se grabó en disco hasta esa época). A pesar de los paralelismos sociológicos entre rumberos y gitanos (vida marginal, fuerte autoidentificación, víctimas del racismo, exclusión social etc.) en la historia musical de la rumba flamenca apenas hay puntos de contacto. Es un hecho significativo que en los encuentros flamencos en España entre músicos cubanos y artistas flamencos hayan figurado solamente trovadores-soneros y nunca rumberos.

Proceso de la introducción en España

"Cuándo apareció la rumba en España? En una publicación de renombre sobre la historia del flamenco Romualdo Molina escribe que

«El miércoles 24 de diciembre de 1806, la Compañía de Doña Ana Scomeri, presenta en un teatro en Sevilla la Guaracha, bailada por la Sra María Huer-tas. Es la primera mención hallada de una forma de rumba cubana.» (475).

Esta información de Molina es un tanto curiosa ya que la *guaracha* no se suele incluir en el género de la rumba. Si bien se trata de un género de ida y vuelta más (luego no incorporado al repertorio flamenco, claro está) es muy dudoso que después de su 'visita' a Sevilla en 1806 la *guaracha* ya dispusiera de los mismos elementos eróticos en su baile o de las características africanas en su ritmo para ser denominada rumba. Según Tony Évora fue sólo hacia finales del siglo XIX cuando la *guaracha* fue variando su esquema formal,



«por una estructura consistente en una parte inicial narrativa, seguida de un estribillo donde se contraponen el coro, que repite el motivo fijo, y el solista que realiza improvisaciones y variaciones» (236).

Ese elemento es característico de la rumba. Blas Vega y Ríos Ruiz transcriben '*La rumba de la Chorrera*', una *guaracha* recogida en un libro cubano editado en 1882, lo que llaman «ejemplo literario de una antigua rumba cubana». (1988b: 355). No es el objetivo de este artículo analizar la relación entre ambos géneros, sólo quisiera señalar que los *guaracheros* entonaban canciones, *guarachas* y rumbas acompañadas de guitarras y algún instrumento de percusión como el *güiro* y las *maracas*. En el teatro bufo cubano se entremezclaban elementos de ambos géneros y fueron recogidas alusiones a los bailes de las rumbas miméticas '*del tiempo España*' en muchas *guarachas*. Como dice Natalio Galán:

«Si de existir pudiera una pornografía musical, hemos de situarnos ante la guaracha para dar con lo más erótico que un pueblo pueda expresar en palabras. La rumba hizo gestos sublimados en la danza, mientras la guaracha describió con el equívoco la cuarta dimensión del pecado.» (303).

En el proceso de la introducción del género en el mundo flamenco desempeñaron un papel predominante tanto los aspectos socio-económicos y políticos; los contactos comerciales entre La Habana, Cádiz y Sevilla y los viajes de los toreros y músicos de Andalucía a América. Un hecho de suma importancia en la divulgación de los cantes de ida y vuelta fue la pérdida de Cuba tras la guerra de 1898, lo que provocó un sentimiento de añoranza de aquel '*paraíso perdido*', reflejado en los textos de *guajiras* y rumbas. Blas Vega y Ríos Ruiz sitúan el inicio de la presencia de un matiz flamenco, en las rumbas, en las últimas décadas del siglo XIX. Mencionan a la artista Pepa de Oro, hija de Paco de Oro, torero de Cádiz y algunos miembros de la gaditana y gitana familia Ortega, pródiga en artistas flamencos y toreros. Según Molina, la cantante Rosario Soler alcanzó un gran éxito bailando la rumba en la zarzuela '*Las Bribonas*'. Gozaron también de popularidad María la Cubana, Flory y Marta Oliver, esas tres mujeres de regreso de Cuba después de la guerra. Las rumbas frívolas que se cantaban en el teatro folclórico español han sido una fuente importante de aires populares, melodías y ritmos que luego fueron recogidos por los cantaores en su repertorio. Si la rumba (en su modalidad teatral fundamentalmente) estaba ya presente en el siglo pasado en el folclore español, su verdadera irrupción dentro del flamenco se realizó a partir de los primeros años del siglo XX. El aflamencamiento de la rumba, coincidió con la etapa de propagación de la música flamenca, cuando la llamada '*Ópera flamenca*' (en realidad se trataba de un teatro de variedad). Según Álvarez Caballero este período (1910-1955) se caracteriza por la dictadura de los estilos más ligeros, como *fandangos* y cantes de ida y vuelta. (1996: 29).

Recuerdos de La Habana

Los teatros y los espectáculos de variedades fueron el mejor caldo de cultivo para la propagación de las rumbas flamencas. Allí encontramos a



cantaores como Niña de los Peines, Bernardo el de los Lobitos y Manuel Vallejo. De esos artistas hay grabaciones de rumbas de antes de 1935. Otros intérpretes de la rumba eran Niño de Escacena, José Ortega el Gordo y Diego Antúñez y, a partir de los años 20, Lola Cabello, Garrido de Jerez y Cayetano Muriel. El género no sólo figuraba en los teatros, sino también en los *colmaos* y luego en los *tablaos*. Blas Vega y Ríos Ruiz mencionan a Manuel Maera, de Sevilla, que alternó el cante con los toros, como uno de los primeros intérpretes de rumbas en teatros y tablaos, como 'El Duende', en Madrid.

Los cantes de influencia americana, traídos a España por cantaores que fueron a trabajar a algunos países latinoamericanos, los aprendieron allí y los aflamencaron. En 1914 Pepe el de la Matrona embarcó para La Habana. Se quedó allí nueve meses y volvió en 1917. En el libro de Ortiz Nuevo, Pepe cuenta de su estancia:

<«Cuando yo me fui a La Habana no fue con intención de buscar ningún café, ni yo sabía que allí hubiera Café Cantante ni ná. Yo me fui a La Habana sin pensar en encontrarme con nadie, sino de vivir con los españoles cantándoles. (...) Y en esa época, mientras yo había estao aquí, había dao un concierto 'El Mochuelo', que había ido contratao allí a un cine o algo así, y había dao luego un concierto en el Centro Gallego. El Centro Gallego era la mejor sociedad que allí había de españoles (...).» (130-131).

De su vivencia en La Habana Pepe se trajo un ritmazo imponente que adaptó en su expresión flamenca por rumbas y guajiras. Triana y La Habana forcejean en sus cantes de importación. Lopez Rodríguez opina que ya dentro del campo flamenco la forma más pura de la rumba se debe a Pepe el de la Matrona. En 'Recuerdos de La Habana' Pepe cita varios temas literarios y fragmentos musicales cubanos. Empieza con unos versos de una rumba del trovador cubano Rosendo Ruiz, titulada 'El Maine' («Allá en el muelle está mi chinita que me espera, se llama María la O»). Los versos «Y como te pintan el papalote, y dándole vueltas al monigote» vienen de un tema popular de una rumba 'de tiempo España'. «Si me pides el pescao te lo doy» proviene de una composición del cubano Eliseo Grenet. Este último tema musical era originario de un *danzón* que luego se popularizó como rumba adaptada. Los versos «Sarna con gusto no pica, y si pica, no mortifica. A la ma cum chévere, mató a su padre» se cantaban en La Habana ya por el año 1889. (Pepe el de la Matrona canta los versos separados y ha modificado «A la ma cum chévere» en «camino como chévere»).

Levántate papaito,
levántate mi viejito,
las cuatro y media
y nos van a demandar,
plancha tú
que mañana yo buscaré.
Allá en el muelle



está mi china que me espera,
 se llama María la O,
 ay, no, no, y esta china
 tiene rabia por Dios,
 esta china tiene miedo
 que yo al muelle la llevara
 y la metiera en un barco
 y en el barco la dejara,
 y esta es la china
 de quien te hablo,
 a mí me gusta
 el anís del diablo.
 De La Habana te traigo un recaó
 y me han dicho que yo a ti te lo dé,
 si me pides el pescaó te lo doy.
 Para pantalones y saco
 percheros baratos,
 túnica de un medio paso,
 zapaticos de acetén.
 Madúralo, madúralo
 aguacate grande, madúralo.
 Nosotros, la gente del tronco,
 que no te mueras
 sin ir a España
 allí la uva y aquí la caña
 que no te mueras
 sin ir a España.
 Y la voz de ¡fuego!
 se va Covadonga,
 y apunten ¡fuego!,
 se va Covadonga.
 Y a la va, la var con che,
 a la ma cum chévere
 mató a su padre
 El que por su gusto muere
 y hasta la muerte dulce te sabe.
 Sarna con gusto no pica
 y si pica no mortifica.
 Sí, pero tírame dos kilos
 en el tablero que me voy.
 Y cómo te pintan el papalote
 y dándole vueltas al monigote
 y arroz con güesito,
 sacochón de pescaó.
 Ay, quién ha visto
 a un negro de cuello parao.



Cómo le tamba,
cómo le tamba,
ay, mi negro,
cómo tamba.

Valverde uvas moradas,
ciruelas de California,
baratas las peras de agua
no me lo digas tú rututú,
no me lo digas tú rututú. (2)

Rumba-craze

En la época internacionalmente conocida por 'rumba-craze' o locura de la rumba (a partir de los años 30 hasta bien entrados los años 40) viajaban por varios países de Europa muchos grupos y artistas cubanos. Los españoles podían conocer y escuchar la rumba (adaptada) cubana en su propia tierra. En 1929 el Septeto Nacional estuvo en Sevilla e hizo unas grabaciones en Madrid. Tres años más tarde las orquestas Los Siboneyes y Orquesta Típica bajo la dirección de Eliseo Grenet viajaron a España. También Ernesto Lecuona y su Orquesta Cubana (orquesta que influenció en un sinfín de grupos en el mundo entero) estuvieron de visita en España. En esta época hallamos a intérpretes españoles de la rumba como Angelillo, y Canalejas de Puerto Real. Según Blas Vega y Ríos Ruiz el matiz flamenco, característico del garbo y la enjundia andaluza, quedó fijado en la rumba, por lo tanto, en el primer tercio del presente siglo. (1988b: 256). En los años 40, artistas como El Chaqueta, Niño de la Ribera, Lola Flores, La Paquera de Jerez y Concha Piquer eran conocidos por su interpretación de la rumba. También el guitarrista Ramón Montoya y el cantaor Pepe Marchena interpretaron la rumba. En el teatro, donde las presentaciones se basaron en el folclore, la rumba fue interpretada por Blanquita Amaro. En los años 50 tenían éxito rumbas como '*Palito de Ron*' de Cojo de Huelva y '*Al sol le llaman Lorenzo*' de Luisa Ortega. Según Molina, en los años 60 Madrid hervía de rumbas, con artistas como Chano Lobato (con su versión de '*La Negra Tomasa*' del Cubano 'Fiffe' Rodríguez), Miguel Vargas Jiménez 'Bambino' (gitano de Utrera, conocido como rey de la rumba) y Naranjito de Triana con sus rumbas atangadas. En los tablaos 'El Duende', 'Los Canasteros', 'Las Cuevas de Nerja' y 'Torres Bermejas' las rumbas provocaban sensación. Las rumbas eran interpretadas por Inés Vargas, Pepa de Utrera (Josefa Loreto Peña), Fosforito, Tony Maya, La Cañeta, El Camarón, el cantante Manolo Escobar (con la rumba '*El Porompompero*') y la bailaora Dolores Vargas La Terremoto (de la rumba '*El Achilipú*'). Un grupo aparte está formado por los virtuosos de la guitarra: Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y Vicente Amigo la cultivan en solos de guitarra que se convierten en éxitos discográficos internacionales. Los grandes del baile la incorporaban al ballet flamenco: Antonio, Rafael de Córdoba, Mari Gloria, Lucero Tena y Manuela Vargas. Las rumbas españolas más actuales están marcadas por la mezcla con otras músicas. Entre la nueva generación (Ketama, Radio Tarifa, Pata Negra) hay preferencia por la fusión



con la salsa caribeña o la música norteamericana con arreglos musicales influenciados del jazz.

La rumba catalana

En su ponencia sobre la presencia del flamenco en Cataluña, concluye Rafael Núñez Ruiz:

«Podemos afirmar con rotundidad que la presencia estable y permanente del flamenco en Cataluña, y muy especial en Barcelona, se remonta a mediados del siglo pasado, iniciándose entonces una andadura de la que el reciente aporte musical, peñístico y antropológico de la inmigración andaluza y extremeña de los años 60 y 70 es un eslabón y un componente más». (2207).

Sin embargo, según el criterio de algunos autores, la rumba no fue llevada a Cataluña por los inmigrantes del sur, sino que fue creada directamente por los gitanos catalanes a partir de la rumba cubana y el *son*, transformándola en cante autóctono de Cataluña y más concretamente de Barcelona y su entorno. Dice Joan Anton Sánchez de Juan que la originalidad de la rumba catalana fue determinada por la asimilación en la música flamenca de ritmos afroamericanos, más concretamente afrocubanos: a partir de los años 40 se escucharon en las salas de fiesta en Barcelona, frecuentadas por los gitanos. Esta ciudad se convertía después de la primera guerra mundial en escala obligada de los combos tropicales. Los gitanos de Barcelona estaban entre los más fieles admiradores de Armando Oréfiche y las orquestas Rumbavana y Lecuona Cuban Boys que a partir de los años 40 actuaron allí. También Francisco Hortelano subraya la importancia de la música popular cubana, cuando dice:

«La rumba andaluza es algo que tiene que ver con el flamenco (concretamente con los tangos flamencos); la rumba, digamos, madrileña (la que practican Los Chunguitos) es algo que tiene que ver con la canción española, con Quintero, León y Quiroga y con la vida perra; la rumba de Barcelona, rumba catalana, bomba gitana o rumba de aquí es algo que no tiene que ver con las formas anteriores y sí en cambio, con la rumba cubana, con la guaracha y con el son.» (240).

En 1957 los gitanos de Somorrostro y de los alrededores de Barcelona empezaron a cultivar una rumba, convirtiéndola en un género festero por antonomasia. De Cataluña surgieron Maruja Garrido (hija del Niño de Levante, pero triunfando tras su estancia en Barcelona), Micaela Flores "La Chunga" (artista internacional) y Peret que cambiaba el género y lo modelaba a su gusto, con giros musicales nuevos y acelerando el ritmo con rumbas como 'Belén Belén', 'La Noche del Hawayano' y 'Borriquito como tú'. La rumba catalana pronto conquistó España. Y en seguida, al sur, los grupos de sevillanas aceptaron el desafío. Artistas flamencos especialistas como Amina (María Gracia Ortiz Vázquez) competían con los 'enciclopédicos' como María Vargas. En los festivales de Utrera, Morón y Lebrija las rumbas le echaban el pulso a las bulerías. Otros artistas que jugaron un rol importante en el éxito de la



rumba catalana fueron Antonio González 'El Pescaílla' (Barcelona, 1926), Chano Amaya y Chacho. También Xavier Patricio 'Gato Pérez' logró un éxito con este estilo. Estaba siempre rodeado de gitanos y no gitanos. Siguiendo el ejemplo de la legendaria Carmen Amaya, también se destacaba la cantaora-bailaora 'La Pescaílla' (Antonia Amaya). En el barrio histórico de El Portal la rumba catalana desempeñó un papel importante para la autoconciencia y la integración de los gitanos. Álvarez y Sánchez de Juan se refieren por ejemplo al papel desempeñado por la rumba, en las actividades religiosas de la Iglesia Evangélica y destacan la analogía entre el ritmo y la melodía de la canción '*Jesucristo tiene poder*' y '*Barcelona tiene poder*', esta última estrenada como himno en los Juegos Olímpicos de 1992. La rumba catalana la interpretaron con éxito algunos artistas y grupos franceses, entre otros Manitas de Plata, Los Baliardos y The Gipsy Kings de Montpellier. Entre los cantaores más recientes de la 'escuela catalana' se puede mencionar a Mayte Martín, Ginesa Ortega y Miguel Poveda.

Romualdo Molina describe el florecimiento de la rumba catalana con palabras como 'conquistar', 'desafío' y 'competición'. Los artistas catalanes lograron tener un éxito fabuloso y resultó que el público poco informado iba a asociar la rumba catalana injustamente con el flamenco o con la música española por excelencia. (Algo parecido ocurrió con las *sevillanas*). La popularidad de los artistas catalanes dio un nuevo impulso a la rumba flamenca pero reanimó a la vez la discusión sobre la posición de la rumba dentro del mundo musical flamenco. Las rumbas catalanas gozaron inmediatamente de una popularidad que otros estilos o cantes flamencos no habían logrado nunca (no quisieran lograr). Una afirmación tan inocente como la que la rumba gitana es la hermana mayor de la rumbita catalana puede calentar los ánimos. Según algunos autores, las rumbas del sur son demasiado complicadas y herméticas. Como dice Francisco Zambrano Vázquez:

«La rumba del sur es más difícil, porque el cantar flamenco casi siempre imprime su personalidad, la atempera y solemniza haciéndola menos reconocible y asimilable para el resto de las músicas con orígenes afines.» (2327).

Características de las rumbas flamencas

Dada la enorme variedad de modalidades, estilos y variantes, es difícil indicar todas las características del canto, toque y baile de la rumba flamenca. Por eso lo que sigue sólo puede ser una breve introducción. En cuanto a los instrumentos se partía siempre de una o varias guitarras, canto y palmas, combinación flamenca casi sagrada, que sobrevivió la época de los combos del teatro de variedad y las orquestas semisinfónicas. Incluso sigue en pie aún en la época actual de las orquestas pop, rock y los latin-band. La incorporación de un cajón en la música flamenca (no originario de la modalidad afrocubana llamada *rumba de cajón*, sino del folclor afroperuano) se atribuye a Ruben Dantas. En las rumbas se han usado con frecuencia instrumentos 'tropicales' como por ejemplo las maracas, el bongó, la tumbadora o conga y las claves cubanas.



Es característica indiscutible el compás binario (en dos por cuatro o en cuatro por cuatro). El ritmo de la rumba flamenca se caracteriza por los acentos en los tiempos fuertes (1 y 3 en la notación en cuatro por cuatro). Generalmente es el guitarrista el que sigue el invariable patrón acompañante en un rayado (rasgado semipercutivo), lo que en Cuba a veces se llama 'tumbao' y que es elemento imprescindible en toda la música sonera. En las rumbas flamencas es frecuente el ritmo sincopado (a veces en el bajo, a veces en la guitarra) que se apoya en el tresillo también llamado tresillo criollo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, que es el resultado de la ligadura de las notas de ritmo de la *habanera*. A veces aparece la célula rítmica bicompasada de la clave cubana $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, aunque no necesariamente ejecutada por medio de las claves, sino traspuesto en el riquísimo palmoteo o palmas, en combinación con otro ritmo preponderante en la mayoría de las veces: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 1. Lo que el musicólogo español Faustino Nuñez ha subrayado sobre el ritmo de la clave también vale para la rumba flamenca

«La clave que se utiliza en el son realiza un diseño rítmico que regula también todas las relaciones rítmicas-métricas de los tangos flamencos en todas sus variantes.» (72-73).

Sobre el aspecto armónico el mismo autor formula una observación que puede valer también para las rumbas flamencas. Subraya que en el flamenco *«predomina el modal (la conocida cadencia andaluza, basada en el modo dórico) sobre lo tonal (mayor y menor). Sin embargo notamos que todos aquellos géneros de influencia americana llevan impreso el carácter tonal.» (73).*

A partir de los años 60 en Cataluña se popularizaron unos estilos de interpretación como la llamada 'rumba melódica' y la 'rumba-rock' utilizando instrumentos eléctricos. Peter Manuel dice al respecto que las rumbas catalanas están más cerca del rock que de la rumba, pero el autor anota:

«No obstante mantienen una afinidad con el estilo flamenco en la progresión armónica, los arreglos sencillos y, de vez en cuando, el estilo vocal. En la mayoría de las veces, se recurría al uso de dos voces al unísono, con un desarrollo del cante sin rodeos y un estilo de cante más bien indiferente.» (61).

Algunos autores se refieren a una innovación rítmica, característica de las rumbas catalanas, al menos parcialmente. Se trata de la técnica de la llamada 'guitarra ventilador'. Se considera a Antonio González 'El Pescaílla' como inventor de esta técnica. Marcos Ordoñez cuenta sobre su origen:

«Veraniega madrugada del 57: un bongosero cubano, concluido su show en el Rigat, es invitado por el faraónico Onclu Polla, patriarca de la dinastía de los González, a continuar la juerga en su feudo. Nace el ventilador que junta a la guitarra, la armonía y la percusión.» (43).

Se trata de un estilo que, a veces acompañado por palmas, trata de sintetizar el complejo polirrítmico de las expresiones musicales cubanas.

En cuanto a la forma, unos autores se refieren a estrofas que son coplas o coplillas de cuatro versos (octosílabos o hexasílabos) más o menos encadenados en romances o romancillos, una forma que no se respeta en absoluto en las rumbas flamencas más recientes. En *'Recuerdos de La Habana'* de Pepe el de la Matrona, la métrica es tan libre que sólo el compás armoniza.



Según Blas Vega y Ríos Ruiz estas coplas son una muestra característica del inicio del proceso de aflamencamiento de la rumba cubana. (1988b: 357). En cuanto a la estructura las rumbas flamencas muchas veces carecen del *temple* o la *salida*. En cambio la dicción del texto es muy estrófica y en la estructura es frecuente la alternancia copla/estribillo.

Los textos de las rumbas flamencas están escritos por los cantaores mismos o se toman del repertorio latinoamericano. Hay bastantes rumbas cuya temática es cubana (mulatas, cañaverales, guayabas, bohíos etc.). Un fenómeno interesante es que el material original puede proceder de otro género.⁽³⁾ En una grabación de 1993 el cantaor Enrique Morente canta unas versiones de rumbas a base de poemas (en realidad sones) del poeta cubano Nicolás Guillén. El disco se titula '*Negra, si tú supieras*', lo que se refiere a un poema que con el título de '*Sóngoro Cosongo*' (con música de Eliseo Grenet) se popularizó como *son-rumba*.

La letra de una mayoría de las rumbas catalanas es muy simple: es corta, algunas rumbas son pura onomatopea.

Chupa que chupa que chupa y rechupa
en el mesón del gitano
Yo soy un gitano fino, fino, fino, filipino
Acucutá, can, ca, tracatrà
Turrai, turrai pamparà, parà
Don, Toribio, Toribio, ca, cambola, cambola, ca
Borriquito como tú, tututú, que no sabes ni la u, tururú
ay, yo sé más que tú, que tú, que tú y nada más que tú...

En otros textos aparecen los temas más variadas como la amistad, el amor, la felicidad, el orgullo, el barrio, la droga etc. En este aspecto hay cierto paralelismo entre los textos de las rumbas afrocubanas, (*guaguancós*), que antes de 1960 representaban una crónica social del hombre de pueblo.

Es preferible reír que llorar,
y así se debe tomar,
los ratos buenos hay que aprovechar,
si fueron malos mejor olvidar.
Si al que le sobra el dinero,
tuviese la voluntad de repartir con el pobre
lo que no puede gastar,
se acabaría la envidia y también la vanidad.

Cuando es representada por artistas flamencas, la rumba presenta en el baile un predominio manifiesto de lo gitano (energía vital, pasión, movimientos violentos) sobre lo andaluz (punteados, movimientos armónicos, gracia), y según Manuel López Rodríguez

«contiene un gran número de desplantes y movimientos convulsivos y de torsión. Está basado en un baile popular originario de Cuba que los gitanos



incorporaron al género flamenco.» (179).

No explica el autor a qué baile originario de Cuba se refiere. En la rumba afrocubana hay sugerencias eróticas, pasos desarticulados, mirada hacia abajo y gestos de estupefacción, pero siempre en función del juego erótico entre hombre y mujer. La atracción y la repulsión solo tiene sentido si hay dos personas bailando, y precisamente eso está ausente de la rumba flamenca. Si el introvertido baile flamenco es un arte sin tema por ilustrar ni acción por imitar, como ha escrito Teresa Martínez de la Peña, la afirmación no se puede aplicar en absoluto a la rumba. Todo indica que la rumba flamenca (como baile) fue influenciada en gran parte por la rumba del teatro del siglo pasado donde se independizó el baile de la mítica mulata rumbera. La rumba flamenca 'tradicional' ha seguido siendo el territorio de la bailaora que suele bailar sola.

Rumba, tango y fiesta colectiva

El estilo de la rumba flamenca se relaciona con el tango flamenco; lo que Álvarez Caballero llama uno de los cuatro cantes gitanos de tipo básico. (Los otros tres son *siguiriya*, *solea* y *bulería*). El polémico tema de los orígenes del tango flamenco, el tango jerezano y el tango gitano podría ser objeto de un libro entero. En el marco de este artículo solo quisiera señalar la opinión defendida por Manuel García Matos, Álvarez Caballero y Salinas entre otros críticos. Según estos autores el tango apareció en España en la segunda mitad del siglo pasado y el tango flamenco fue una derivación directa del tango americano, no del tango argentino, sino del tango afrocubano. (No olvidemos que en Cuba en el siglo XVIII las comparsas del Día de Reyes fueron llamadas tango y en el siglo XIX con tango se indicaban a todas las rumbas callejeras de origen africano). La analogía de la rumba flamenca con el tango flamenco (ambas en compás binario) es subrayada por varios investigadores. Pohren afirma que la rumba, en cuanto a su ritmo, forma parte de la misma familia que los tangos y los *colombianos*, si bien hay variación de acentos. Hablando sobre el raíz 'afro' Álvarez Caballero dice que

«su ritmo obsesivo y al alcance de cualquier mortal ha hecho que los tangos - y su hermana la rumba - sean los reyes de la fiesta colectiva.» (1996: 45).

Con estas palabras llegamos al tema tal vez menos tratado, pero clave para entender el éxito de la rumba flamenca y en realidad de todas las rumbas y otros géneros musicales que, en su fase de desarrollo inicial fueron influenciados por las rumbas adaptadas (como por ejemplo la salsa caribeña y el *high life* y *soukous* africana: el objetivo de incitar al público al baile y fiesta colectivo. Es una finalidad a la que la música flamenca tradicional nunca aspiraba, pero que en estos tiempos de mega-fiestas puede causar emociones colectivas que tampoco son fácilmente explicables al igual que el *duende* de un puro cante flamenco.



BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Álvarez Caballero, Ángel:** *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Álvarez Caballero, Ángel:** *Flamenco, la nueva edad de oro de una música con raíces*, en: *El País Semanal* (Madrid), 1996.
- Álvarez Caballero, Ángel:** *La discoteca ideal de flamenco*, Barcelona: Edición Planeta, 1995.
- Álvarez, Albert, Iglésias, David y Sánchez de Juan, Joan Anton:** *Sabor de rumba, Identitat social i cultural dels gitanos catalans*, Lleida: Pagès Editors, 1995.
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel:** *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid: Editorial Cintero, Tom. 2, 1988.
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel:** *Maestros del flamenco*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1988(b).
- Corrales, Eloy Martín:** *Pre-Flamenco en Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX*, en *Candil, Revista de Flamenco*, Peña Flamenca de Jaén (Jaén), no. 102, año XVIII, nov.-dic., 1995. p. 2271-2284.
- Évora, Tony.** *Orígenes de la música cubana, los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Galán, Natalio:** *Cuba y sus sonos*, Valencia: Pre-textos, 1983.
- García Hortelano, Francisco, DJ Ragnampiza y Ordoñez Marcos:** *La rumba que tumba. El resurgir de la rumba catalana*, in: *Rock de Lux* (Barcelona), nr. 53, 1989. p. 40-44.
- López Rodríguez, Manuel:** *El Flamenco, las onomatopeyas en su léxico*, Ediciones Giralda, 1994.
- Manuel, Peter:** *Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex*, en: *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology* (University of Illinois), vol. 33, no. 1, winter 1989. p. 47-65.
- Martínez de la Peña, Teresa:** *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid: Aguilar, 1970.
- M.H.R.:** *Los cantes de ida y vuelta*, en: *Candil, Revista de Flamenco*, Peña Flamenca de Jaén, (Jaén), no. 26, marzo-abril, 1983. p. 31-36.
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio:** *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Molina, Romualdo:** *Guajiras, Milongas, Colombianas y Rumbas*. En: *Historia del Flamenco*, dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, Ediciones Tartessos, Vol. 4, Sevilla, 1996.
- Moore, Robin:** *The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture*, *Latin American Review*, Vol. 16, Number 2, Fall/Winter, 1995. p. 165-197.
- Núñez Ruiz, Rafael.** "Flamenquismo" y "Modernismo", sobre algunos aspectos de la presencia del Flamenco en Cataluña a finales de siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, en: *Candil, Revista de Flamenco*, Peña Flamenca de Jaén (Jaén), no. 101, Año XIII, sept.-oct., 1995. p. 2191-2207.
- Ortiz Nuevo, José Luis:** *Pepe el de la Matrona, recuerdos de un cantaor sevillano*, Madrid: Ediciones Demofilo, 1975.
- Orovio, Helio:** *Rumbas del tiempo de España*, en: *Revolución y Cultura*, (Ciudad de La Habana), dec. 1985. p. 56-61.



- Pohren, Don E.:** *The Art of Flamenco*, Morón de la Frontera, 1962.
- Salinas Rodríguez, José Luis:** *Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río*, Madrid: Editorial Catriel, 1994.
- Urfé, Odilio,** *La Rumba*, Provincia Habana: Ediciones del C.N.C., s.d. p.
- Vallecillo, Francisco:** *Aportación del flamenco a los actos conmemorativos del V Centenario del descubrimiento, Los cantes de ida y vuelta*, en: Candil, Revista de Flamenco, Peña Flamenca de Jaén (Jaén), no. 38, marzo-abril, 1985. p. 32-34.
- Vallecillo, Francisco:** *Un disco sobre los cantes de ida y vuelta*, en: Candil, Revista de Flamenco, Peña Flamenca de Jaén (Jaén), no. 42, nov.-dic., 1985. p. 15-17.
- Zambrano Vázquez Francisco:** *La Rumba Catalana, de la habanera y el tango a la rumba catalana*, en: Candil, Revista de Flamenco, Peña Flamenca de Jaén (Jaén), no. 103, año XIX, enero-febrero de 1996. p. 2318-2328.

NOTAS

- (1) Es un error repetido en muchos autores cubanos afirmar que todas las rumbas que se popularizaron fuera de Cuba entre 1930 y 1940 fueron en realidad *sones*. Nadie duda de la influencia del estilo de la música sonera, pero los músicos sabían muy bien distinguir una rumba afrocubana de una rumba adaptada o *rumba-son* o un *son*).
- (2) Transcripción: "Magna Antología del cante flamenco", Hispavox S/C 66.201. Hay pequeñas diferencias entre las versiones de este texto. Blas Vega y Ríos Ruiz dan "percherones" en vez de "percheros" y "sancochón" en vez de "sacochón".
- (3) Un ejemplo, aunque en sentido contrario, es '*De Cuba a Sevilla*' en la que el cantaor Antonio el Sevillano cita fragmentos de la melodía de un son-rumba popular (de Ernesto Lecuona) en compás binario, pero transformado o interpretado 'por guajira' en compás ternario.

N. de la R. - La Colombiana, aunque inspirada en aires caribeños es, según el investigador José Blas Vega, una creación personal del cantaor Pepe Marchena, quien la popularizó en 1931, al cantarla en el teatro y grabarla con el título de "Mi Colombiana" en la compañía Gramófono, S.A. con la nomenclatura AE-3.608.



MESA REDONDA SOBRE LA CÁTEDRA, EN EL FESTIVAL FLAMENCO DE MADRID

HACE 40 AÑOS Y PARECE QUE FUE AYER^(*)

ANTONIO HERNÁNDEZ

POETA

Lo de hace cuarenta años parece que fue ayer, pero ya por el comienzo de la década de los sesenta José María Velázquez y yo cogíamos el coche de línea de Los Amarillos, S.L. y desde nuestro Arcos poníamos rumbo a Jerez para visitar en la alameda Fortún de Torres a Manolo Ríos y a Juan de la Plata. Teníamos diecisiete años, algunas lecturas de poesía en el cuerpo y ningún dinero, circunstancia lastimosa ésta última que solía procurarnos el viaje de vuelta en el azar de un camión de pescado o cualquier otro vehículo cuyo dueño quisiera buscarse compañía en el trayecto que va desde Jerez a Arcos. Y teníamos también, y sobre todo, unas melenas, blonda yo y negra él, que eran escándalo de mayores y jolgorio de niños, los cuales, muy cabrones, solían acompañar nuestra ruta ciudadana al canto de "no tiene pelo el gachó, ¡ojú que barbaridad,/ parece un quinto/ de la quinta que se va".

Hasta la mismísima puerta de la Cátedra de Flamencología nos escoltaba la canción pillla y mofona, pero ya allí nos sentíamos a salvo del ridículo por el amparo de la sonrisa cruzada y buena de Juan y aquellos ojos hospitalarios de Manolo Ríos, cruce de yemení perdido en el cortijo de Frías y de pozo andaluz con un tajo de luna en el agua.

Pero quizás no fuera aquel abrazo de cordialidad lo que nos imantaba principalmente, sino los ríos para meter nuestros remos de verso libre que tenían aquellos dos escritores a cuya naturaleza de payos se unía el misterio de su vocación gitana. Me refiero a las revistas Calandria y La Venencia, que regía Manolo, y a la que aún cabrilleaba y fue manantial para las anteriores, Atalaya, fundada y dirigida por Juan. Y, en medio, Flamenco, que, como al cantaor le pasa con la guitarra, apenas podía resollar sin la poesía. No sé a José María, pero con sus tres números a mí me pasó como al que va a escuchar misa y se enamora de la monumentalidad de la iglesia: que iba a por la poesía y me apretujó la vícera cordial el flamenco. Y desde entonces, bajo aquel influjo, me di en voz alta a tanto cante por las calles de mi pueblo que la melena rebelde y anacrónica no fue el único argumento para que mis paisanos me creyeran loco de remate. Ni que decir tiene que con aquella atracción absorbente y tiránica, ir a Jerez suponía todo mi oriente aunque la ciudad del vino, del caballo, del toro y del cante esté desde mi pueblo por



donde el sol se pone. Y para allí que arreaba con Velázquez en busca del último poema flamenco de Fernando Quiñones o del último artículo de Ricardo Molina, al que un día de aquellos tuvimos la suerte de conocer en carne mortal para que entonces nos enriqueciera con una magistral conferencia sobre Mairena y más tarde nos consagrara recordándonos con un poema que dice así:

Por la noche llegaron los poetas de Arcos,
largas hebras de oro en el mentón ingenuo,
para asistir la gloria de Mairena
con su apolíneo coro.

Sentados, curiosos, me miraban a veces
como quien ve pasar nubes por un estanque,
buscando las señales de mi sino en la piel,
la mirada, el silencio.

Hablábamos de cosas un poco indolentes
porque el ser, nuestro ser, muralla tras muralla
y siempre inaceptable, toca el cielo
y se hunde en la tierra.

Tierra y cielo. ¿Se puede servir a dos señores?
Jerez por la tristeza y alegría desgarrado.
¡Oh poetas de Arcos, quietos bajo la luna!
¡Oh noche clara y honda!

Para mí, tampoco sé si para Jose María, semejante poema tenía la significación de un espaldarazo que nos elevaba hasta quienes merecidamente ostentaban este título: Julio Mariscal y Antonio y Carlos Murciano sobre todo, poetas mayores, en cualquier sentido, que nosotros por entonces. Y eso era como un don que también me vino por la Cátedra de Flamencología. Pero si las letras alumbran no irradia menos luz ese candil enorme que es la lámpara común de la experiencia. Tiene una escuela donde las lecciones cuestan muy caras. Mas el diablo sabe mucho porque es viejo, y ha oído todos los cantes y ha visto todos los bailes. Y si el que lee tiene cultura el que sufre tiene memoria. Eso es el cante y esa es mi cicatriz palpitante de la Cátedra: vivencia e intelección. En su revista me di cuenta de que Unamuno no hablaba de un sufrimiento al hablar de los gitanos, sino de un mito bajo la luz de las estrellas, como dioses doblados a los que más les valdría no pasar hambre. Recuerden el topicazo inhumano:

Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes el cante por sino
que a tus penitas abreva.



Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linde tienes la mar.

Pero también me pude dar cuenta, y esta vez con otro escritor, Fernando Quiñones, que

El solo cante que importa,
es el que más claro dice
que la vida es grande y corta.

La vida se ampliaba así a la teoría del arte, y el arte, que es, no se olvide, artificio, puede realizarse de distinta forma, pero su entranamiento va a determinarlo su pureza. Observando las orientaciones más constantes de la poesía española vemos que hay dos tipos de escritores: aquellos en que predomina el estilo sobre la lengua y aquellos en que predomina el lenguaje sobre el estilo. Los primeros, como decía mi maestro Rosales, colorean el poema, lo visten y lo revisten. Los segundos, lo desnudan. En el primer caso se busca el fulgor, que puede cegar, del poema, y el segundo, su transparencia. Entre los primeros autores están Rioja, Arguijo y el mismo Góngora. Entre los segundos San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, el primer Antonio Machado. Por un lado la monumentalidad brillante; por otro, la sencillez que puede hacerse mágica.

En las revistas jerezanas de aquel tiempo aprendí algo referido al flamenco que corre pareja con lo que he dicho. Y es que hay un cante engalanado y un cante desnudo. Un cante desgañitado y pirotécnico, que se grita, y otro que se habla. Uno usa la garganta y el otro emplea el alma. A aquél lo impulsan los pulmones y a éste el corazón. De una parte, Antonio Molina; de otra don Antonio Chacón, que siempre ha habido clases. Y de un lado, la opereta melodramática; de otro, la vida chorreando al rojo vivo una bronca ternura.

Entrar en la vida madrileña, desde Andalucía, con estas convicciones era saber que *rosa que muchos huelen / su fragancia pierde*, lo que equivale a decir que entendía el cante, y lo sigo entendiendo así, como un manjar para la inmensa minoría.

Mi primer contacto con él, o con su sucedáneo, mejor dicho, fue, antes que en la Cátedra de Flamencología, en el Teatro de mi abuelo de Arcos de la Frontera, donde aquellos tres reyes magos con sombrero alancha del virtuosismo que eran Marchena, Valderrama y Manolo el Malagueño solían darnos la devaluación de la ópera, la zarzuela. Y eso es lo que tengo que agradecerles a Juan de la Plata, a Manolo Pérez Celdrán y a Manolo Ríos por el esfuerzo de claridad, contenido en sus publicaciones de catarsis flamenca y de brotes líricos: que me enseñaran a separar el grano de la paja y lo natural de lo postizo. Lo que tengo y lo que tenemos que agradecerles.

No sé quién dijo que la sensación de la distancia depende menos del espacio que del tiempo, pero ya han pasado cuarenta años cuando José



María Velázquez y yo aún tenemos dieciocho. Acaso sea porque el hombre es, fundamentalmente, la conservación en la memoria del paraíso que perdió y que inauguraba una concepción del mundo: entregarse a la poesía y a la poesía del cante; ir a Jerez en el coche de línea de Los Amarillos, S.L. y preguntar de súbito si ya tenían las pruebas del próximo número de La Venencia; acelerarse, en suma, el corazón pensando que un poema nuestro podía figurar en sus páginas; ser lo que momentáneamente derrota a la muerte: el arte, esa copia de la naturaleza realizada por la imaginación. Lo que hace dioses a quienes jamás probaron el Olimpo. Lo que se crea hacia fuera copiando de dentro. La plenitud asombrada de ver que la belleza surge de la curiosidad y que ésta era un camino de infinito que sólo constaba de treinta kilómetros los que separaban Arcos de Jerez. Los que separaban el desierto del caldo de cultivo. Los que separaban a Antonio Molina de Manuel Torre. Ese don para hacer del misterio una corazonada que los sigue separando y que pone de acuerdo a los cabales con el sólo tirón estremecido del rajo.

¡Ese misterio que no necesita a la razón para explicarse!

- (*) Este trabajo fue leído por su autor, en la mesa redonda sobre la Cátedra de Flamencología, moderada por José María Velázquez -el otro poeta de Arcos que se cita-, celebrada en el madrileño Círculo de Bellas Artes, con motivo del VII Festival Flamenco de Madrid, el 17 de marzo de 1999.



Una fiesta en el patio de la Cátedra de Flamencología, en 1964. En el centro de la reunión, cantando y bailando, Antonio Mairena. Al fondo, sentados, Tía Juana la del Pipa, Juan Talega y la bailaora venezolana Tatiana, haciendo palmas. A la guitarra: Juan Parrilla. En pie, el primero por la izquierda, es Tomás Torre, hijo del mítico Manuel Torre y, en el centro, tras Mairena, el poeta José Luis Tejada. Junto a Tía Juana, su hija Juanita, hoy día cantaora y bailaora, con el mismo nombre de su madre.



LA LABOR DE LA CÁTEDRA, A GRANDES RASGOS

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA

En la mesa redonda sobre la Cátedra de Flamencología, intervinieron además de los poetas Antonio Hernández y José María Velázquez, el cantaor Fosforito y el guitarrista Gerardo Núñez(1). Nuestro Director Juan de la Plata pronunciaría una breve charla sobre la labor desarrollada por la Cátedra, a grandes rasgos, que insertamos a continuación.

En nombre de la Cátedra de Flamencología y mío, quiero agradecer a los organizadores del VII Festival Flamenco de Madrid, el honor que nos hace al celebrar esta mesa redonda, sobre nuestro 40 aniversario, conmemorado el pasado año, en nuestra sede jerezana, con diversos actos.

Cuando se alcanza una edad tan alta, en una institución cultural, de índole privada, como es la nuestra, la verdad es que uno no deja de sorprenderse de haberla alcanzado, después de haber dejado en tan largo camino tantos problemas, tanta lucha, tantas inquietudes y desilusiones, sin haber perdido nunca el norte de la meta que nos propusimos: el trabajar seriamente por el arte flamenco andaluz desde la óptica de la cultura y sin concesiones gratuitas a otros enfoques y, por supuesto, al desaliento.

Todo empezó como un clarividente deseo de un grupo de jóvenes poetas andaluces de dar al flamenco el rango que como música popular se merecía y sacarla de las manos de quienes la enfangaban en juergas y lupanares, para alzarla a más altos niveles de consideración y tratamiento, tanto artístico, como social, musical y cultural, en definitiva. Tratamos por todos los medios de exigir y exigirnos, a nosotros mismos, un rigor científico en el estudio y la investigación de un arte, tan viejo como enigmático por sus diversos orígenes y mezcla de culturas. Puede decirse que fue, realmente, una aventura a la que nunca le faltó la constancia y el entusiasmo. Por eso, creo, humildemente, que hemos sobrepasado los cuarenta años de actividades, en pro y en torno al flamenco, sacrificándonos, trabajando por él, con entrega total y absoluta.

Al principio, cuando fundamos la Cátedra en 1958, quisimos llamarla Academia de Flamencología, pero el invento se quedó en cátedra popular, por no entrar en colisión con otros intereses culturales, ya que en Jerez hacía diez años que existía la que hoy es Real Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras y sus miembros eran sesudos varones, mientras que nosotros jóvenes veinteañeros, no éramos nada ni nadie, en una España de la Dictadura, donde a la juventud no se la escuchaba, si no formaba en las filas del Frente de Juventudes, al que



nosotros nos negamos sistemáticamente a pertenecer; incluso cuando nos llamaron expresamente para ello, ofreciéndonos locales y los libros que, en 1936, le habían incautado al benemérito Ateneo Jerezano, tras disolverlo para siempre.

Cuando nosotros abrimos las puertas de la Cátedra de Flamencología sabíamos de antemano que no recibiríamos muchas ayudas, porque estábamos haciéndolo por nuestra propia cuenta, sin hacer caso a los cantos de sirenas y en contra de la cultura oficial. Estábamos en otra órbita y con otros ideales, por supuesto. No obstante, quisimos hacer las cosas bien, desde el primer momento, y para que el mundo se enterara, escribimos y publicamos un manifiesto fundacional, que marcaba ya, de salida, el 24 de Septiembre de 1958, los propósitos que habrían de regir, en adelante, nuestra actividad cultural, como servicio al arte flamenco de Andalucía.

Aquel manifiesto, del que las agencias de prensa y los periódicos y semanarios más importantes del mundo se hicieron eco, en seguida, dando a conocer nuestro proyecto cultural, se definía en los 5 puntos básicos que, a partir de entonces, señalarían nuestro caminar, a través de cuatro décadas: recopilar materiales, documentos; investigar; conservar datos, libros, discos, fotografías, etc.; defender a ultranza la música popular andaluza de impurezas y mixtificaciones; y por último, divulgar y exaltar constantemente, por todos los medios a nuestro alcance, la verdad y la belleza de un arte sutil que tan cabalmente nos puede definir, a nosotros los andaluces, ante los ojos de aquellos que quieran penetrar en nuestros sentimientos y costumbres.

«Para llevar a feliz término estos propósitos» -decíamos en el manifiesto, firmado por mi compañero Manuel Pérez Celadrán y por mí- sólo contábamos «con el decidido aliento y colaboración de todas aquellas personas que aman firmemente la tradición hermosísima de los cantes y bailes de Andalucía».

Teníamos ventipocos años los fundadores de aquel proyecto, y con el natural entusiasmo juvenil, pronto nos pusimos manos a la obra. Conseguimos una sala en la Mezquita del Alcázar de Jerez y la amueblamos con una mesa, un estante para libros y discos y una docena de sillas. La verdad es que íbamos ligeros de equipaje, para la gran aventura que nos aguardaba. En 1959 celebramos nuestro primer festival flamenco, con los maestros Mairena, Juan Talega, La Perla de Cádiz, María Vargas, Terremoto... después de colocar, ese mismo día, sendas placas conmemorativas, en las casas donde nacieron el cantaor Manuel Torre y el guitarrista Javier Molina. Al año siguiente, inaugurábamos el servicio de publicaciones, con el primer número de la revista «Flamenco», un libro sobre los «Flamencos de Jerez» y otros títulos. En 1961 celebramos en Cádiz un curso de verano, con la ayuda de la Universidad Hispalense, en el Colegio Mayor Universitario «Beato Diego», todas las noches abarrotado de público, con una serie de conferencias, en las que intervienen Ricardo Molina, José Luis Tejada, Amós Rodríguez Rey, Pedro Palop, Domingo Manfredi, Pedro Bugallal del Olmo, José de las Cuevas y Manuel Ríos Ruiz y yo, que éramos los más jóvenes ponentes de aquel primer curso y único, que celebramos en Cádiz, y cuyas actas reflejábamos en el número 7 de nuestra «Revista de Flamencología», el pasado año. Ese mismo verano del 61, celebramos en Arcos de la Frontera un gran festival de cante y baile, con Mairena, Juan Talega, María Vargas, encabezando el magnifi-



co plantel de grandes artistas, en un lugar lleno de encanto, como la cima de la famosa Peña de Arcos. Un festival que, con el tiempo, daría paso a las ya importantes Veladas Flamencas de las Nieves, que actualmente se siguen celebrando, en una de las cuales, por cierto, se le rindió homenaje a nuestra Cátedra, como iniciadora de dicho festival.

En 1962, celebramos un homenaje nacional al maestro Antonio Mairena, tras ganar la famosa tercera Llave de Oro del Cante y, un año después, en el 63, comienzan los Cursos Internacionales de Verano de la Cátedra que el pasado año alcanzaron su 32 edición. Al mismo tiempo que impartimos conferencias y cursos de baile y guitarra -en ellos se inició, por cierto, nuestro buen amigo el gran guitarrista Gerardo Núñez, esta noche con nosotros-, celebramos las actividades artísticas del Festival «Flamenco en Jerez», con recitales de cante y baile y conciertos de los mejores guitarristas, primero en el patio de la Mezquita del Alcázar y, posteriormente, en la bodega del S. XVIII, donde permanecemos durante muchos años.

Si en el 61 estuvimos en Cádiz, en el 64 nos marchamos a Sevilla para celebrar una primera Semana Nacional Universitaria de Flamenco, con la colaboración del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Hispalense: Conferencias en el Paraninfo, y en la Casa del Estudiante, a cargo de Joaquín Romero Murube, Ricardo Molina, Luis Izquierdo, Ríos Ruiz y un servidor, entre otros flamencólogos; amén de mesas redondas con intervención de la Niña de los Peines, Pepe Pinto, Antonio Mairena y otros maestros. Ese mismo año, crearíamos los Premios Nacionales de Flamenco, que actualmente seguimos concediendo y que, en su pasada edición galardonó a nuestro querido amigo Fosforito, que ya había recibido hace años el del Mejor Cantaor, con el Especial a la Maestría, por su admirable trayectoria profesional. Independientemente de estos galardones, Fosforito es, desde hace años, el Director Honorario de nuestra Cátedra, cargo en el que permanecerá de por vida, lo mismo que ya hiciera su antecesor, Antonio Mairena.

Los Premios de la Cátedra, que ahora otorgamos bianualmente, no sólo distinguen una labor artística meritoria, sino también literaria, divulgativa o científica, en torno al arte flamenco y, en este apartado de galardones, no sólo los nacionales, sino otros locales y de distinta índole, hemos llegado a la cifra de 300, en estos cuarenta años largos de vida, con el homenaje que rendiremos, el próximo día 24, en nuestra sede del Palacio Pেমartin, de Jerez, a la emisora pionera de los concursos de saetas, Radio Jerez, que ya por 1944 celebraba sus primeros concursos, con la participación de saeteros como el legendario Terremoto, Manolita de Jerez, Domingo Alvarado, Juan Romero «El Guapo» y los mejores cantaores de saetas de hace más de medio siglo. Una labor que aún hoy continua dicha emisora jerezana de la Cadena SER, difundiendo otros certámenes organizados por las peñas flamencas jerezanas. Las que, por cierto, han querido adherirse, al igual que el Centro Andaluz de Flamenco, a la distinción que vamos a entregar a Radio Jerez, en nuestra noche dedicada a la Saeta.

En fin, señores, una labor, la de la Cátedra, que no decae, que hemos ido enriqueciendo, a través de los años, con la creación y puesta en funcionamien-



to, durante más de veinte años, de la gran «Fiesta de la Bulería», que oportunamente pasamos a manos del Ayuntamiento, quien sigue organizándola todos los veranos; la celebración de cuatro Juegos Florales de Flamenco, el primero de los cuales presidió como reina, nuestra admirada cantaora sanluqueña, María Vargas, a la que hemos tenido el honor de escuchar en nuestro último Curso de Estudios, el pasado diciembre; los tres festivales «Flamencología», celebrados aquí, en Madrid, a teatro lleno, en el «María Guerrero» y en el «Español», allá por los años 1971, 72 y 73; la conmemoración de los centenarios de don Antonio Chacón y de Manuel Torre, respectivamente; promoción de las federaciones de peñas, en asambleas de carácter provincial, en 1974, y nacional, en 1977, organizadas por nosotros, en nuestra Cátedra.

Y, entre otras muchas cosas, la Cátedra, en su vertiente de defensa del folklore tradicional de nuestra tierra, hizo renacer las viejas y añoradas coplas de la Nochebuena de Jerez, que tan célebres hiciera nuestro gran cantaor «El Gloria», de la mano de Encarnación López «La Argentinita» en su espectáculo de las «Calles de Cádiz». Coplas que ya nadie recordaba y que se habían perdido, desde que la televisión entró en nuestras casas, arrinconando la zambomba y la pandereta, en los días navideños. Un trabajo de recuperación, en el que involucramos a todas las peñas flamencas jerezanas, que aún continúan organizando sus propias fiestas de Nochebuena, con especial recogijo de todos los jerezanos y que dió como fruto la grabación anual, desde entonces, y hasta el momento presente, de una serie de discos, por la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, en los primeros de los cuales -en tres concretamente- colaboró nuestra Cátedra, con su propio coro de villancicos y la recogida de viejas letras populares, hace ya casi veinte años.

Cursos, seminarios, festivales, asambleas, mesas redondas, conciertos y conferencias, y una labor continuada de investigación, nos llevan a formar parte de la Universidad de Cádiz, cuando ésta se crea, a principios de los años ochenta, mediante un convenio de adscripción, aprobado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Y hace apenas dos años, otro convenio, firmado por la Consejera de Cultura de la misma Junta, nos lleva, definitivamente, a integrarnos en la estructura del Centro Andaluz de Flamenco, en el Palacio Pemartín de Jerez de la Frontera, donde continuamos trabajando por el arte flamenco andaluz, auténtico y verdadero, con un buen equipo de investigadores y estudiosos que hacen posible, cada seis meses, la publicación de importantes trabajos, en nuestra más que acreditada y prestigiosa «Revista de Flamencología», cuyo noveno número aparecerá en el próximo mes de mayo.

Esta es, señores, a grandes rasgos, la labor de la Cátedra de Flamencología, desde su creación, en 1958, hasta el momento presente. Cuarenta años largos de vida fructífera, gracias a un grupo de gente de buena voluntad.

(1) Desgraciadamente, al ser improvisadas, no podemos recoger aquí las elogiosas palabras para la labor de la Cátedra, pronunciadas en dicha mesa redonda por los destacados maestros Antonio Fernández «Fosforito», Director Honorario de la misma, y Gerardo Núñez formado como guitarrista, en el seno de la institución jerezana. Desde estas líneas vaya para ellos, nuestra gratitud y la de la Cátedra de Flamencología.



EL FLAMENCO, TRADICION Y VANGUARDIA

DANIEL PINEDA NOVO

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

¡El misterio del Arte Flamenco...! Su origen, aunque históricamente se sitúe en el último tercio del siglo XVIII, sigue siendo un misterio, lo que le da más grandeza. En verdad, el Flamenco es una cultura propia -una etnia-, nacida del dolor de un pueblo oprimido, convirtiéndose en la voz del que se queja, del marginado, por eso canta para mitigar el dolor y la opresión. Porque ese hombre, que se duele con hondura, crea belleza, armonía, sintiendo la vida para acercarse a la muerte... Sus raíces tal vez se encuentren en aquellos Romances y Corridos, que se cantaban en la Andalucía del siglo XV, o en las tonás de los siglos XVII al XIX, a las que ya Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, consideraba en 1881, "cantes viejos casi caídos en desuso".

Y crece y se desarrolla esta música autóctona, enriqueciéndose con otras, especialmente orientales.

Hay una etapa íntima, secreta: Los siglos XVI y XVII, en los que surgen las fusiones entre andaluces y gitanos, venidos hasta el Sur. Porque, en esencia, el Flamenco es genuinamente andaluz, concretándose, ya a finales del XVIII, como música propia de este lugar, desarrollándose en el seno de algunas familias particulares de Jerez de la Frontera, Triana, Cádiz, El Puerto, La Isla... El Flamenco, y así lo defendieron Demófilo, Falla, García Lorca, Ricardo Molina y Antonio Mairena, es un arte gitano andaluz.

El cantaor más antiguo conocido, según Demófilo, fue el jerezano Tío Luis "El de la Juliana", intérprete feliz de polos y cañas; de siguiiriyas, livianas y tonás... Tío Luis enseñó su cante a Francisco Ortega Vargas, El Fillo, gitano de Puerto Real, profundo creador de siguiiriyas cabales. El Fillo, tío de El Nitri, fue, asimismo, maestro del genial Silverio Franconetti, fallecido en 1889... Un payo, criado entre gitanos, que tuvo un cante tan intuitivo, tan personal -cante de corazón que llegaba al pueblo-, que fue llamado *Rey de los cantadores* por el mismo Demófilo.

Con Silverio comienza la etapa histórica de los Cafés Cantantes, tan censurada por el propio Demófilo, porque -según él-, perdía intimidad, y se profesionalizaban los cantaores, con lo que, en verdad, ganaba difusión el Flamenco. Es el momento de la aparición de tres grandes figuras: en el Cante, Mercé, La Serneta (1840-1912); en el Baile, Juana la Macarrona (1870-1947) y Don Antonio Chacón (1869-1929), que revolucionaría el género flamenco, desde el Café de Silverio.



Precisamente, Chacón estará a caballo entre la etapa histórica de los Cafés (con El Novedades y El Kursaal, de Sevilla), y la etapa teatral, o mal llamada Opera Flamenca, que comenzó hacia 1910-20, orientada por el sa-gaz empresario Vadrines. Coincide, además, con las grabaciones gramofónicas que adquieren importancia y difusión, popularizándose el Cante.

Tenemos que destacar, también, el famoso Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada, en 1922, bajo las directrices de Don Manuel de Falla, Lorca y Zuloaga, para defender su pureza, en el que triunfó el viejo cantaor Diego Bermúdez, "El Tenazas" (1850-1923), discípulo de Silverio, y en donde se descubrió un niño genial, futuro Manolo Caracol (1909-1973), con un cante propio e íntimo.

Pieza clave en la formación del Cante fue, asimismo, el irrepetible jerezano Manuel Torre (1878-1933), amigo del fabuloso torero, Ignacio Sánchez Mejías. Fue el cantaor de la Generación del 27. "El Rey del Cante gitano", según Rafael Alberti, o el "Niño de Jerez", *que tiene tronco de faraón*, en la sublimación de Lorca... Sus soleares, siguiiriyas y fandangos han creado escuela. Y durante su residencia en Sevilla, donde murió en 1933, orientó el Cante de los mágicos artistas de La Alameda: Pastora Pavón; sus hermanos Arturo y Tomás; Vallejo, Mazaco, Cepero, e incluso, de Juanito Valderrama, que vivió en La Casa de los Pavones, como bien me contó él mismo, en amable conversación.

Pero decae el cante tradicional y clásico, en la década de 1940-50, en la que proliferan los espectáculos folklóricos de Quintero, León y Quiroga, y Ochaíta, Valerio y Solano, entre otros autores, que crearon Fantasías de Gran Derecho (en la Sociedad General de Autores, generando en ella fuertes ingresos). Y el Flamenco, de verdad, se limita a reuniones y a fiestas íntimas. Los grandes cantaores, Caracol, Mairena..., son contratados por las primeras figuras del folklore, como Concha Piquer o Juanita Reina, o del baile, como Antonio. Entonces, aparecen una serie de cantaores apodados «Niños», con una exasperación de fandanguillos, milongas y cuplés por bulerías. Es la época populista de Angelillo, Pepe Marchena, Pepe Pinto, El Sevillano, Canalejas de Puerto Real, El Niño de la Huerta, El Niño de la Calzá, Carbonerillo, El Niño del Museo o La Niña de Marchena, que, por cierto, se decía discípula de Fernando "El de Triana". Y, al propio tiempo, resurgen los espectáculos flamencos, en Teatros y Plazas de Toros.

En este final de siglo, el Arte Flamenco se debate entre luces y sombras; entre la tradición y la vanguardia de sus intérpretes. Por un lado, parece mantenerse en su línea tradicional, en las Peñas Flamenca, un gran reducto de posibilidades para el artista. Por otro, los Festivales y la Bienal de Sevilla. De los Festivales le queda aún la dignidad y la valoración económica que le dio el canónico Antonio Mairena -según me comentaba el recordado Don Antonio Pulpón-, en la década de 1960-70. De la Bienal, aparte el sentido económico, se obtiene cierta dignidad artística, aunque la Bienal, según la oriente uno u otro director, debe, a nuestro juicio, ser cánón de defensa de la ortodoxia, pero sin caer en purismos exagerados, y ser, al mismo tiempo, pantalla de divulgación de nuevas músicas, donde se den la mano la tradi-



ción y la vanguardia, sin "cargarnos" con esos falsos espectáculos pseudo-flamencos, estilo made in Broadway, que lo que hacen, las más de las veces, es confundir a la afición. En suma, las Bienales deben ser, también, la plataforma necesaria para el descubrimiento de nuevos valores, que serán los puntales del siglo XXI.

No debemos olvidar que la última revolución flamenca de finales de este milenio, la han hecho dos genios paralelos: El clásico y heterodoxo José Monje Cruz, "Camarón de la Isla" (1950- 1992) y Paco de Lucía (1947), marcando pautas en el cante y en la música.

Por fortuna, aún tenemos una serie de artistas históricos, que ejercen magisterio, tanto en el Cante, como en el Baile o la Guitarra, desde el veterano Juanito Valderrama y Matilde Coral, hasta Manuel Mairena, pasando por Antonio El Chocolate, Luis Caballero, Mario Maya, Fosforito, el gran Chano Lobato y, paralelamente, Carmen Linares, Aurora Vargas, José "El de la Tomasa", Jesús Heredia, Diego Clavel, Rancapino, El Pele, Calixto Sánchez, José Mercé; dos clásicas bailaoras trianeras, Milagros Menjíbar con un baile templado, que le nace del interior del alma, y Manuela Carrasco, "La Diosa", clásica, entre el garrotín y la farruca. Sin olvidarnos de la espectacularidad y la belleza que despiden Sara Baras, ni del rito esencial de Eva "La Yerbabuena".

Tradicional, conservadora, es Jerez de la Frontera en su arte único. Sus artistas tienen un sello especial; así Juan Moneo Lara, "El Torta", es un excepcional intérprete por bulerías, Antonio "El de la Malena", por tonás y siguiriyas, y Antonio Fernández, "El Pipa", purista asegurado en el baile.

Hay que apostar por la juventud, aunque sin que este nuevo Flamenco se aparte del viejo, del clásico, de sus raíces, respetándose, no sólo la forma de cantar, de bailar y de interpretar, sino la de vestir en el escenario. Hay que dignificar el Arte que es Arte, como bien hace el joven Miguel Poveda; "cantaor serio y responsable", como lo califica A. Alvarez Caballero, orientado hacia el clasicismo, y ganador en 1993, del Concurso de La Unión, que en su disco, «Suenan Flamenco», rinde homenaje, incluso, al recordado Manolo Caracol (Paciencia, pues, con los jóvenes valores del nuevo siglo). Por fortuna, contamos con nombres dignos en el Arte Flamenco contemporáneo, y otro ser excepcional, Enrique Morente, entre el alfa y la omega del cante, censurado y elogiado hasta el límite, pero que ya ha marcado también pautas flamencas, en este complicado fin de siglo.

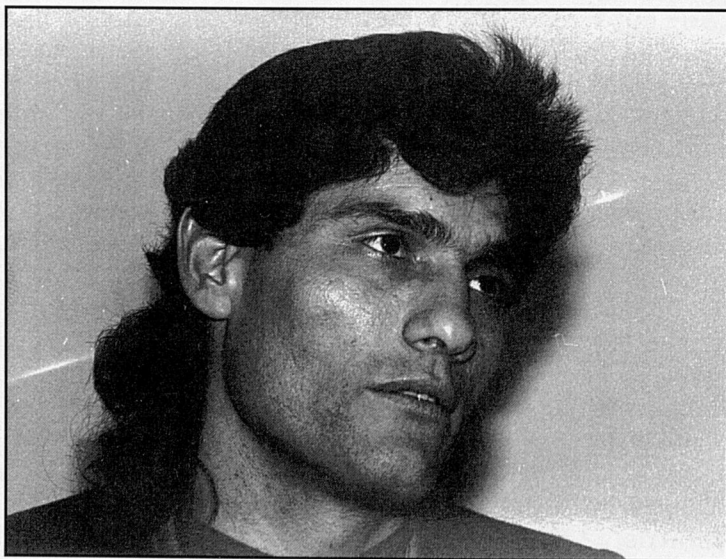
El Flamenco de verdad creemos que, en el año dos mil, seguirá siendo el Flamenco de siempre -¿Cualquier tiempo pasado fue mejor? Repasemos la Historia... - Pues, a pesar de que le añadan violines, cajas y otros elementos superfluos, el arte verdadero se impondrá siempre y deleitará el paladar del buen aficionado, aunque persistirá -y persistirá más intensamente-, el sentido comercial de las casas discográficas, como se refleja en el jerezano José Mercé (que sabe cantar de sobra), en su disco «Del Amanecer», orientado por el original guitarrista Vicente Amigo.

¿Un antes y un después en la Historia del Flamenco? ¿El nuevo Flamenco del siglo XXI? ¿Ortodoxo, heterodoxo, puro, híbrido...? ¿Renovarse sin dejar de ser...? Estas y otras preguntas se hacen los aficionados, constantemente...



No morirá el Flamenco. Lo aseguro. Tiene unas raíces tan fuertes, tan profundas, que está bien protegido. Una tradición centenaria; un Cancionero anónimo con un bagaje de letras, que puede competir con la mejor Poesía universal. Una filosofía básica, porque es vida que mana, que fluye. Tiene, por supuesto, autenticidad, aunque pretendan desvirtuarlo y fundirlo con otras músicas extrañas. Y, sobre todo, repito, el Flamenco es Vida -con mayúsculas-, y la propia Vida sería un error y un horror parafraseando a Nietzsche-, sin Flamenco, porque el Flamenco con sus *soníos negros*, habitará, eternamente, ya lo dijo Lorca, en las "últimas habitaciones de la sangre".

Proteger la tradición y respetar las vanguardias. Que no se enfrenten, hoy, teóricos y artistas. El mestizaje, es posible, con el respeto. Ya afirma el admirado Manolo Sanlúcar que "La pureza del Flamenco está en los elementos básicos originales de su música, que la identifica. Por otra parte, no está de más recordar que hay cosas que se hacen posible por el mestizaje. El Flamenco sería de una pobreza extrema si no se hubiera injertado, a través de la guitarra, el hallazgo de una cultura ajena: la armonía"; llegando Sanlúcar a la rotunda conclusión de que "la pureza, sostén de nuestro arte, puede llegar a ser un lastre, si se entiende como ley única para fundamentar nuestro espíritu flamenco. Sin embargo, los compositores no podemos olvidar que nuestra cultura existe por ser diferente. Por tener caracteres particulares que identifican su naturaleza. Si prescindimos de ellos olvidamos nuestra esencia. Si nos esclavizamos a ellos renunciamos a la evolución. No es tarea fácil renovarse sin dejar de ser...". Todo es difícil en cualquiera de las Bellas Artes, y más aún en el Flamenco, pero lo que no debe perder nunca el artista es la sensibilidad y la fluidez de su alma.



Una de las figuras más jóvenes del flamenco es Antonio Agujeta que, pese a su juventud, sigue la tradición familiar de la conservación de los cantes, dentro de la línea más ortodoxa.



POESÍA

SONETARIO SEVILLANO A PILAR LÓPEZ

EMILIO JIMENEZ DÍAZ

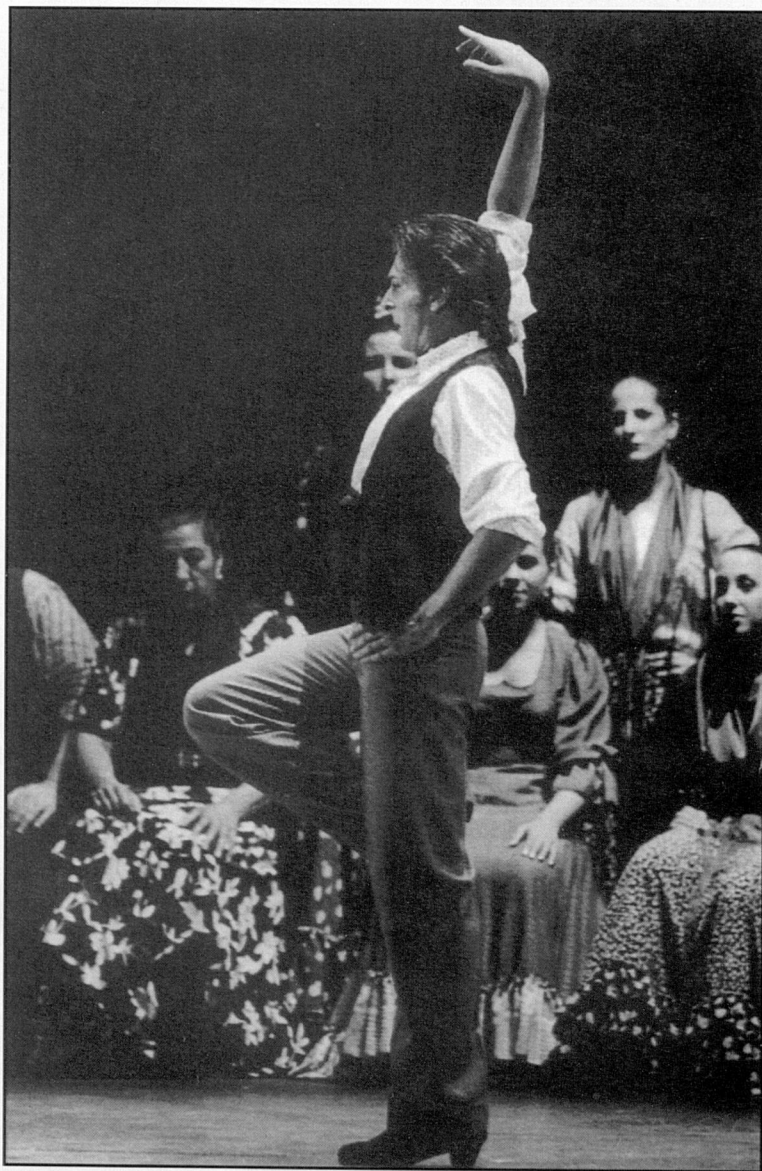
*Una mujer en flor, eso es Sevilla:
rosa-piedra, Giralda en carne viva,
que de tanto piropo se hace altiva,
luz de luces, esbelta banderilla.*

*Nardo clavado en pie junto a una orilla
de barcos arrogantes, fugitiva
hacia el mar, hembra atractiva,
un rayo vertical por seguirilla.*

*Como ella, Pilar, tú eres Giralda
que alargas con tus manos la figura
en esa filigrana de la danza.*

*Capote señorial -grosella y gualda-
que al toro de la vida hace diablura
en el ruedo sin fin de la esperanza.*

Desde la diáspora cordobesa,
27 de noviembre de 1998.



El bailar jerezano Antonio El Pipa, ganador con su compañía del primer Premio de la Crítica Flamenca, instituido por esta revista, para el mejor espectáculo del Festival de Jerez. Fotografía de Miguel Angel González, en la exposición del CAF, clausurada el pasado 30 de mayo.



CRONICA GENERAL DEL III FESTIVAL DE JEREZ

MANUEL NARANJO LORETO

CRÍTICO DE FLAMENCO. REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

El mundo del flamenco está de enhorabuena por la consolidación de uno de sus eventos más importantes, el Festival de Jerez, que este año ha cumplido su tercera edición. Un encuentro cuyo espíritu es el de aportar importantes referentes en cuanto al diseño de nuevas propuestas escénicas en torno al baile flamenco y español, además de ser un elemento catalizador desde su estructura divulgativa y didáctica, aunque su director se ha expresado bien claro a la hora de marcar los criterios que rigen al mismo *"...ni lo pretende ni lo quiere ser: una "real academia" del flamenco; un cenáculo de la ortodoxia que se afana en medir el grado de pureza de toda manifestación flamenca por encima de cualquier otra consideración sobre el hecho artístico. Muy al contrario, reafirmamos nuestro deseo de que estas máximas esotéricas sigan su propio destino, al margen del Festival y de los objetivos que les son propios.*

Como complemento a los proyectos de escena se ofertó un excelente programa didáctico, cubriendo todas las disciplinas que se enmarcaban tanto en el baile como en la danza, ya que este festival no solo desea ser el escaparate mundial del baile. Su apuesta por el desarrollo y la difusión del mismo ha quedado establecida dentro de su *Area Formativa* con un programa que incluía un ciclo de conferencias y una docena de cursos, impartidos por grandes maestros del baile flamenco y español, cuyas plazas quedaron sobradamente cubiertas por un alumnado de variada procedencia internacional.

Los espectáculos en el Teatro Villamarta tuvieron una respuesta media de un 70 % de asistencia en los doce proyectos artísticos presentados, lo que es un excelente indicativo que nos muestra a un público receptivo y sensible a tales oferta escénicas, aunque a decir verdad gran parte de esta asistencia se debió a un gran número de interesados en el flamenco de origen no local, procedentes de diversas latitudes no hispánicas en muchos casos.

Dentro de las *Actividades Complementarias* se ha destacado con énfasis el **I Foro Internacional de Organizadores de Actividades y Festivales Flamencos y de Danza Española**, ya que con esta mesa lo que se intenta es conseguir en un breve espacio de tiempo, la creación del Salón Internacional del Arte Flamenco, el cual girará en torno a la gran feria de actividades flamencas, invitando de esta manera a todos cuantos tengan una vincula-



ción específica con el flamenco aunque su actividad no sea la puramente artística.

El Foro en esta primera edición plantea una serie de requisitos para llevar adelante este macro proyecto, como es hacer un itinerario cuyo horizontes vislumbren por donde se proyectan las principales preferencias estéticas y artísticas del baile flamenco y español, aunque entre este último y la danza la frontera que lo divide es un hilo casi imperceptible a tenor de lo visto y oído en nuestro coliseo.

Se propone así mismo un catálogo crítico y actualizado de estas manifestaciones, ofrecer una perspectiva lo sumamente básica y clara de las actividades flamencas en el mundo, y contribuir a establecer un intercambio de experiencias organizativas en el que concurra especialmente el debate como propuesta inicial.

Como actividades paralelas se programó una serie de intervenciones artísticas en distintas peñas de la ciudad con la denominación "**De peña en peña**", una manera distinta de vivir y sentir el flamenco. Otra actividad tuvo el curioso nombre de "**Trasnoche**", que a diferencia de la primera, en la que cada peña ofreció un espectáculo, se ofrecieron varios de forma continuada en una misma sede. Una idea enriquecedora que ponía de manifiesto cómo en todas las exhibiciones artísticas de origen popular la concepción del espacio podía generar cambios substanciales a la hora de exponer un proyecto artístico. Solo cabría a nuestro modo de entender una ligera objeción, este tipo de actividades no estaban enfocadas para todos los aficionados, teniendo en cuenta la hora en la que se tenían proyectadas, las doce de la noche, una hora que en pleno verano y dado los rigores de la canícula se pueden permitir por estos lares, pero aún en abril el tiempo fresco andaba por sus fueros, y además las obligaciones laborales de muchos jerezanos hacían imposible las asistencia a tan atractivos encuentros.

Un apartado interesante fue **Siglo XXI "Variaciones Flamencas"**, con cinco propuestas un tanto heterogéneas por sus horarios o/y ubicaciones. Tres de los actos que quedaron un tanto deslucidos por la hora, la de las brujas, fueron los que se llevaron a cabo en la *Real Escuela Andaluza del Arte Ecuestre*, e intuimos también por la situación geográfica del *Recreo de Las Cadenas*. El primer espectáculo fue de **Arrieritos** con el título de "**Ande yo caliente**", el segundo contó con la participación de **Fernando Romero** con su coreografía "**Un grillo en mi zapato**" y el tercero a cargo de la agrupación **Color Danza Española**, con coreografía de esta formación y del **Centre Cultural Sant Cugat**.

Los dos restantes con fines particularmente didácticos y tremendamente lúdicos, contaron uno con la participación de la agrupación "**Contratiempo**" con su espectáculo "**Jugando con "Pa Cuenca"**", enmarcado dentro del programa divulgativo-educativo de nuestro teatro y el siguiente con una curiosa puesta en escena a base de títeres facturada por el grupo **Turruquena** y llevada a cabo en la *Bodega Los Escudos*.

A esta ingente cantidad de actividades se le sumó un ciclo de conferencias-debates impartidas por prestigiosos investigadores del mundo flamenco,



así como dos excelentes exposiciones fotográficas una a cargo de **Miguel Angel González** y otra de **Isabel Muñoz**, y una serie de audiovisuales que aportaron al festival otro argumento plástico si cabe. Estos actos se llevaron a cabo en el *palacio Pemartín*, sede de una de las entidades colaboradoras de esta cumbre artística, el *Centro Andaluz de Flamenco*. Los cursos de bailes se impartieron en distintas sedes dadas las particularidades estilísticas, número de alumnos, y profesorado.

Con casi 100 actividades en menos de quince días, y en distintos marcos, el éxito del esta tercera edición ha sido indiscutible, no obstante a nuestro modesto entender son demasiadas actividades para tan poco tiempo. Cabe pues una cuestión ¿A quién va dirigido este tipo de evento? Ha habido para todo y para todos, lo que demuestra la diversidad, esa particularidad de la condición humana que hace que este mundo sea al menos mas versátil, creativo y cromático.

Hasta ahora hemos hecho un periplo por gran parte del Festival, pero aun no nos hemos centrado en su "hecho diferencial", los proyectos escénicos presentados en las tablas del Teatro Villamarta.

A estas alturas y dado lo visto, sería oportuno hacer una serie de reflexiones, argumentos que no tienen porqué estar de acuerdo con los principios que impulsan al Festival, ya que la línea trazada por éste no esta integrada - ni lo pretende- dentro de la denominada ortodoxia flamenca.

Los patrones que rigen las líneas evolutivas del cante, el baile y el toque no suelen ser idénticos, ya que los soportes sobre los que se establecen poseen pautas individuales y muy diversas. Mientras que el sendero por el que ha transitado el mundo de la guitarra ha contado con más fantasías en su desarrollo evolutivo, y por lo tanto, un mayor peregrinaje por distintos vericuetos melódicos sin apenas detractores o voces que se alzarán. El cante por el contrario siempre ha contado con veladores, que sustentan su pureza en principios aparentemente sólidos, y cuya entidad se fija en unos parámetros a base de sedimentos estilísticos. Las conductas vocales flamenecas son ciertamente mas rígidas, seamos sinceros; lo que hoy pudiera ser transgresor de la integridad flamenca probablemente dentro de unos años no se entenderá así, todo es cuestión de tiempo; el proceso vocal adquiere una secuencia evolutiva mucho mas lenta.

En cuanto a la disciplina más plástica de nuestro arte, el baile, sería oportuno establecer unos criterios sólidos a la hora de hablar de bailaor y bailarines, ya que son dos formas diversas de concebir el baile y/o la danza. Los principios académicos son distintos y por lo tanto la forma de interpretar una soleá, por ejemplo, son ligeramente divergentes. Son dos visiones que bien pueden complementarse la una con la otra, pero que por regla general siempre se ve condicionada por la procedencia metodológica aplicada en los inicios del intérprete.

Después de estas breves reflexiones no cabe más demora que adentrarse en lo que fue este tercer gran acontecimiento artístico.

El primer espectáculo corrió a cargo de la sevillana **Cristina Hoyos**, una de las figuras ejemplares de nuestro arte, y que con su espectáculo "**Al**



compás del tiempo" quiso rendir homenaje a diez años como directora y coreógrafa de su compañía. Con una propuesta sencilla, sin grandes alharacas, dio repaso a varios cuadros escénicos pertenecientes a anteriores proyectos, demostrando que es honesta con el arte, que su forma de entender este oficio es fluida, y que no le afectan ni "los vientos ni las corrientes". Supo sacar rendimiento a su cuerpo de baile, que en todo momento supo arropó sus apariciones, digna y sin artificios, dando testimonio de un saber estar en escena impecable.

Otra de las grandes representaciones esperadas con gran expectación fue el espectáculo de **Manuel Morao y Gitanos de Jerez** bajo la denominación de **"Sentir Gitano"**. Según la crítica, no llegó a conectar con el público, por su desacertado concepto estético, aunque intenciones las había. Problemas con el sonido y la luminotecnia, deslucieron las pretensiones argumentales de la obra. Los cronistas destacaron la jondura y las excelencias cantaoras de Rubichi y Macarena Moneo.

Sin ningún tipo de duda el espectáculo que más llamaba la atención era el de **Antonio Canales**. **"De Raíz"** tenía por nombre, aunque no sabe uno si era de olivo o de vid, como decimos los gitanos. Nadie va a cuestionar a estas alturas la calidad artística de este intérprete, aunque lo más importante de un artista no es llegar a lo más alto sino mantenerse en esa cima. Estar en la "cúspide" de algo no da derechos; aún más, diría que implica obligaciones y muy serias.

Con una puesta en escena propia de las estrellas del rock, a base de un marketing tremendamente conseguido, la primera impresión que tuvimos fue fulgurante, una cuidada escenografía a base de distintas localizaciones y planos del cuerpo de acompañamiento y un fabuloso juego de luces presagiaban que aquello podía ser mas que interesante, pero solo fue un espejismo que duró breves minutos. Dos horas y cuarto de espectáculo a base de secuencias rítmicas paralelas: soleá, bulería por soleá, soleá por bulería y tangos, fueron las estrellas de una noche anodina, en la que el arte se postró ante la técnica, eclipsando los elementos mas genuinos del baile.

Canales ha creado escuela, y lo curioso es que ésta se refleja no sólo en sus discípulos sino que hay además un amplio sector del mundo del baile que lo imita. Ni que decir tiene que el cuerpo de baile que acompañó al sevillano era un calco, para eso es el coreógrafo. **Mercedes "La Wini"** puso una nota de color al acontecimiento de esa noche, aunque sin grandes pretensiones, estuvo simpática. Ser distinto no es signo de originalidad, a veces un gesto pausado, recogido, una escobilla sencilla, un balanceo elegante, sin ser estrambótico puede contener mas arte y mas técnica, que un barullo de zapatos y brazos de vértigo.

Esta no es una crítica basada en el fundamentalismo flamenco, ya está bien de creer que Jerez es una ciudad conservadora; que es una plaza poco receptiva a las nuevas propuestas, es un tópico más, sencillamente el baile es un género disciplinado, al que hay que ponerle todo el sentimiento del mundo, debe doler, si a eso le añadimos una buena técnica, seguro que el público, tanto el experimentado como el neófito lo agradecerá. El buen arte es



una cuestión de equilibrio, es un lenguaje efímero con múltiples paisajes. Nos fuimos con ese sabor extraño que te deja en los labios aquello de lo que esperas mucho, y pasa de largo sin pena ni gloria.

Uno de los puntos fuertes de la programación de esta edición era el **I Certamen Coreográfico**, cuya finalidad es la de estimular a todos los intérpretes, en especial los de nueva generación, a presentar sus nuevas producciones de danza española y flamenca.

La obra que se llevó el primer premio fue la presentada por **Fernando Romero** y su grupo coreográfico con el título de **Eco Flamencológico de J.S. Bach**. El soporte melódico corrió a cargo de la obra del músico alemán y de **Paco Arriaga**, quién consiguió un mención especial por el excelente tratamiento musical impuesto al conjunto. La segunda mención fue para el **Arrieritos** con la coreografía “**Todos los gatos son pardos**”.

Como colofón, esa noche tuvimos la oportunidad de ver a una de las mejores intérpretes con mantón, **Blanca del Rey**. La cordobesa puso el broche de oro a una noche agradable, en la que creatividad, la visión integradora, y un lenguaje fluido sin retruécanos fueron la tónica. Una seguiriya y una soleá evidenciaron que es una bailaora genuina, con un universo propio lleno de armonías volátiles, que nos recordó la importancia de esos otros elementos dentro del baile y que poseen tanta substancia como el propio baile. La danza/baile nació como expresión inequívoca de los pueblos, de sus señas de identidad, cada ingrediente de esa expresión estilística posee un significado ineludible, perteneciente a un “pequeño universo, son fragmentos de historia de la memoria colectiva y no está de más que de vez en cuando “hagamos un poquito de historia”.

El año anterior no tuvimos la ocasión de ver a **Antonio “El Pipa”** y este año no podía faltar a esta cita, que con tan temprana edad ya se está convirtiendo en un clásico. Con todo el papel vendido desde hacía algunos meses, la expectación que levantó el jerezano no podía ser menos, se tenía ganas de ver la nueva obra del nieto de Tía Juana; colgado pues el cartel de no hay billetes, pudimos presenciar su nuevo parto artístico “**Generaciones**”, un sugestivo título que representaba distintos ciclos vitales, secuenciados en las figuras de tres mujeres, la pequeña Paloma Fantova, la excelente bailaora María del Mar Moreno, y la maestra **Matilde Coral**. Como dato curioso las riendas vocales corrieron a cargo de Juan Moneo “El Torta”, quién demostró un excelente talante cantaor.

El Pipa es un bailar con recursos, que rinde mucho en escena, su baile es enjundioso, gitano por herencia y flamenco por escuela, hizo gala de un buen gusto al escoger un variado y rico conjunto melódico; su espectáculo fluyó de forma dinámica, en solitario gitano, a dúo con María de Mar soberbio. La incorporación de la niña Paloma Fantova levantó al público de las butacas, por su frescura y espontaneidad en los gestos y el marcaje de las pautas bailaoras. Uno de los detalles que más llamaron la atención, fue el dúo de María del Mar con Antonio, mientras que Paloma salía a una esquina del escenario, en el mismo borde, marcando los mismos pasos; esa “descomposición” del cuadro favoreció la originalidad del paisaje. A pesar de las



intenciones no había propiamente un hilo argumental sólido, pero todo se sobreentendía, la colaboración magistral de **Matilde Coral** con sus alegrías, fue uno de los regalos más delicados que hayamos podido recibir los aficionados en un festival. Pero no todo son loores, se echó en falta un mayor aprovechamiento de los elementos escénicos, tanto en decorado como en luminotecnia. Un espectáculo de esta magnitud se verá incrementado en calidades cuanto más aprovechamiento hagamos de los medios, que para eso estamos pisando el tercer milenio.

El Nuevo Ballet Español se nos presentó con su "**Flamenco Directo**", una obra que recorre los mundos del flamenco visionado desde una perspectiva contemporánea, con múltiples referencias a otros estilos ajenos a la tradición flamenca pero que en un momento determinado pueden aportar algo al género.

Su proposición entra más dentro del experimentalismo y revolucionar la danza de carácter flamenco entra más dentro de sus esquemas. Lo expuesto por esta agrupación parte de una premisa clara; el respeto por la tradición, pero siempre con miras de futuro. Conjunción, equilibrio coreográfico, y armonías conceptuales hicieron de esta noche un bonito encuentro.

Lo que más me sorprendió de **María Pagés** fue su forma tan admirable de gesticular con las manos, probablemente el gesto mas arcaico de las manifestaciones plásticas, y sin duda una de las más difíciles. Con la colaboración especial de **Manolo Marín** y Fernando Romero, nos ofreció un curioso espectáculo en el que sobran buenas ideas, pero que en muchos casos se desmarcaban de la concepción flamenca. Intentó hacer comulgar fórmulas melódicas ajenas a la tradición flamenca con composiciones de Tracey Chapman a Astor Piazzola, pasando por un curioso Canon de Pachelbel a ritmo de *reel* irlandés, y una tanda de composiciones de diversa factura y procedencia distante del entorno flamenco. Como experiencia, muy enriquecedora, María Pagés entiende que al flamenco no hay que ponerle límites, y por ello se decidió por una obra de estas características, basada en ambientes goyescos y que tituló "**La Tirana**". Puso las estructuras flamencas y de la danza al servicio de otras armonías y la verdad sea dicha, al menos entretuvo. Bien por la escenografía, el diseño de iluminación, y el vestuario.

Con **La Tati y Milagros Mengibar** pudimos ver "in situ" dos formas distintas de concebir un mismo concepto. Milagros resultó ser una profunda conocedora de la bata de cola, e hizo alarde de ello a lo largo de la noche; su hechura, y puesta en escena posee garbo, que resalta en su forma de expresar, pausada y desafiante. **Francisca Sadornil, La Tati**, fue la mitad de la naranja que degustamos, ya pasado el ecuador del festival. Su forma de ejecutar llama poderosamente la atención por su estilo propio de tablao, con maneras un tanto extravagantes y hasta esperpénticas. La crítica reconoció que no estuvieron a la altura de las circunstancias, y que lo presentado era una propuesta para un público poco exigente, voluntades bailaoras las tendrían pero esa noche las musas estuvieron ausentes.

Otro de los grandes esperados era **Antonio Gades**, que se descolgó del cartel.



A toda prisa se tuvo que sustituir el espectáculo, dada la premura de tiempo con que se avisó. Se presentaron en la noche del domingo 25 dos proyectos bien diferenciados, la primera parte corrió a cargo del pianista **David Peña Dorantes**, quien puso de manifiesto que es un músico que intenta buscar nuevas vías de expansión para el flamenco, que comulga con otras fórmulas, su espectáculo entronca con el flamenco, pero propiamente flamenco no se le puede definir, creo que él tampoco lo pretende; sin ser un virtuoso técnicamente hablando, sabe plantear hermosas secuencias melódicas, que conjunta con un grupo de voces, en especial de niñas, que proporciona aristas melódicas a su entorno; no entra de lleno en los estilos flamencos, los bordea, pero intuimos que sus ideas van por otros derroteros, lo cual nos parece muy honrado.

La segunda parte corrió a cargo de **Israel Galván**, un joven bailar sevillano que nos presentó un espectáculo en exceso contemporáneo, no propio para un evento de este tipo y sí mas adecuado para otros escenarios mas experimentales. Con el nombre de “**¡Mira! Los Zapatos Rojos**” inspirado en un cuento de Andersen, junto a la inefable colaboración de **Manuel Soler**, nos propuso un viaje a la figura de Vicente Escudero, danzando al sonido de motores, y unas confusas coreografías que nos hacia perder el norte. Perseverancia a la hora de investigar se le nota y eso es de valorar en este joven intérprete.

José Antonio, Javier Latorre, Javier Barón y Rafael Campallo, como cuatro caballeros rampantes se presentaron sin armadura, no había título para su espectáculo, tampoco les hizo falta.

El baile masculino tuvo noche de gloria, la critica fue unánime, un espectáculo solemne, con solidez y sin tener que contar nada, había argumento. **José Antonio** era el hilo conductor, el elemento catalizador del cuarteto. El momento mas memorable, según la critica fue la soleá por bulería ejecutada por **Javier Barón y José Antonio**, dos personalidades distintas, que transitaron con una expresión jonda, ajustada, y muy bien esbozada; la historia viva del arte flamenco en la figura de dos grandes en comunión. Hubo un recuerdo a la obra del genial Antonio, y una coreografía llamada “**Golpes de la vida**”, que relata los desalientos de un maestro frente al brío de un joven que le hace despertar su virtud creativa. Rondeñas, farrucas, tangos, el arte en escena, así se vio, así se sintió, por allí pasaron cuatro caballeros, dejando tras de sí, un reguero de rosas.

La penúltima entrega vino de la mano de la **Compañía de Antonio Márquez** con un proyecto escénico muy entroncado en la danza española, la obra “**El sombrero de tres picos**” con música de **Falla** en la que hacía una revisión actualizada de la obra de Antonio Ruiz y el famoso “**Zapateado**” de **Sarasate**, ambos momentos muy coloristas, bien hilvanados y muy agradables. La segunda parte se dedicó al baile de lleno, ahí flaqueó un poquito la cosa, **Antonio Márquez** es un excelente bailarín pero no tuvo un buen soporte en el cuerpo de baile, con más de bailarines que de bailaores, que gustan de ciertos artificios imbricados en otros marcos escénicos.

Otro acontecimiento que se esperaba con cierta curiosidad fue el montaje de **Sara Baras**, que en principio presentaría su proyecto “**Cenicienta**”, junto



a **Antonio Canales**, pero que por diferencias con éste no pudo llevar adelante, cosa de artistas.

Lo cierto es que nos tuvimos que contentar con otro trabajo que denominó "**Sueños**", en el que hacía un recorrido por diversas formas flamencas con la variedad de que en este caso incorporaba un elemento masculino, en contra del anterior "**Sensaciones**" donde solo había féminas. Acompañada de ese halo que impregna el marketing televisivo, el aforo del teatro jerezano tuvo un lleno total, deseoso de ver a esta gran bailaora. Un buen apoyo en cuanto al cuerpo de baile, toque y baile, no bastaron para que **Sara Baras** dejara su impronta personal en el Villamarta. Por una parte el acompañante masculino no se ajustaba a su idiosincrasia, y por lo tanto su dinamismo escénico se vio mermado y un tanto deslucido, y nos da la sensación que ya ha asumido que las nuevas corrientes generan otro tipo de "éxito". No era a lo que nos tenía acostumbrado. El baile no tiene porque estar llenos de exabruptos gesticulares que tanto llaman la atención, no es malabarismo. Una vez más es equilibrio, y conjunción rítmica.

Aquí culminó la tercera edición de uno de los acontecimientos más importantes del fin de siglo, en el que se ha visto de todo, por regla general positiva y algún que otro desequilibrio que, evidente, no parte de la organización del mismo, y que creo oportuno resaltar.

1.- No se puede aplaudir todo, hay que ser mas exigentes. Si se actúa de esta manera se demuestra que la calidad y lo mediocre tienen el mismo baremo. Hay muchas formas de expresar, El silencio, en cuanto a lo regular es una buena fórmula; el abucheo o el pataleo si es malo de verdad. De esta manera los artistas serán más exigentes en la elaboración de sus trabajos, y tendrán en cuenta que el público que asiste al Villamarta entiende.

2.- El sonido de las cajas "flamencas" a veces es ensordecedor, se da el caso de hasta dos percusiones de estas características en un mismo espectáculo, tanto percutir eclipsa las virtudes de un zapateado.

3.- Salvo honrosas excepciones, se echan en falta buenos cantaores de "atrás". Sin duda alguna, es una de los mejores escuelas; pero algunos aún no se han enterado.



PAGINAS DE INFORMACION

HONORES Y DISTINCIONES

LA JUNTA DE ANDALUCIA
RECONOCE LA LABOR DE LA
CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA

Con motivo del Día de Andalucía y en el transcurso de un acto institucional, celebrado en Cádiz, la Delegada Provincial de la Consejería de Cultura y el Delegado de Gobernación de la Junta de Andalucía, hicieron entrega a Juan de la Plata Franco Martínez, en su calidad de director de la Cátedra de Flamencología, de un trofeo y una bandera andaluza, «en reconocimiento al trabajo realizado», durante los primeros cuarenta años de dicha institución, pionera de la investigación flamenca, en España.

LIBROS

«30 CARTELES DE LAS
REUNIONES DE CANTE JONDO»

Después del precioso libro recopilatorio de sus letras flamencas, ahora recibimos otro hermoso librito, editado por el ayuntamiento de la Puebla de Cazalla, donde se reproducen, con sus colores originales, y en formato de tarjeta postal, aproximadamente, una treintena de carteles del prolífico pintor, Francisco Moreno Galván, autor exclusivo, desde el primero, allá por septiembre de 1967, hasta el último festival del pasado año 1998, de estas solemnes «Reuniones de Cante Jondo» de la citada población sevillana, cuna del fa-

moso cartelista. Un trabajo magníficamente impreso, que responde a la idea de conservar, siquiera sea en tamaño de bolsillo, la obra de cartelería debida a uno de los mejores pintores flamencos de Andalucía.

«PERFILES ESTETICOS Y
BIOGRAFICOS DE CANTAORES
FLAMENCOS», DE ALFREDO
ARREBOLA SANCHEZ

Editado por la Universidad de Málaga, y con prólogo del profesor José Luis Buendía, Alfredo Arrebola Sánchez, cantaor y profesor del Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga, ha escrito este libro titulado «Perfiles estéticos y biográficos de cantaores flamencos», en el que se insertan capítulos dedicados a los grandes maestros del cante, don Antonio Chacón, Manuel Torre, Niña de los Peines, El Mellizo, El Planeta, Tomás el Nitri, Silverio, Juan Breva, Cojo de Málaga, Manuel Vallejo, Aurelio, Caracol, Mairena, Terremoto y otros.

En estos apuntes estético-biográficos, Arrebola — como él mismo dice, en el epílogo, — se ha atrevido a juzgar a célebres compañeros que le precedieron, «cuyos pasos ha pretendido y deseado seguir», con la mayor honestidad artística.

«UNA FORMA DE VIDA», DE DONN
E. POHREN

El gran hispanista norteamericano, Donn E. Pohren, con el respaldo edito-



rial de la Fundación Fernando Villalón de Morón de la Frontera, recoge en este libro los mejores recuerdos de su vida, transcurrida durante algunos años, en el citado pueblo andaluz, que se remontan a mediados de la década de los cincuenta y continúa a lo largo de los sesenta. Organización de fiestas flamencas para extranjeros, tertulia flamenca natural y viva; juergas con los artistas del pueblo. Una vida en común, con recuerdos entrañables del gran Fernandillo el de Morón, Manolito el de María, Anzonini, Diego del Gastor y otros, presentes en las páginas de este libro, en el que su autor exalta la juerga, dice, como «el único vehículo de expresión del auténtico flamenco que se puede organizar». Afirmación que Pohren aclara diciendo: «Esto es así porque la coreografía y la sofisticación que supone un escenario es la propia ruina de su expresión emocional y su inevitable comercialización y contamina a los más puros artistas». Un libro escrito con apasionamiento por un hombre que lleva medio siglo, o más, enamorado del flamenco y que, además, se casó con una bailaora. Hoy día sigue trabajando en Madrid, por la misma causa, después de haber escrito y publicado varias obras sumamente interesantes.

"EROTISMO Y HUMOR EN LAS
COPLAS FLAMENCAS", DE EMILIO
JIMÉNEZ DÍAZ

Desde Córdoba, donde reside en los últimos años, nos llega este insólito libro del escritor y poeta sevillano, Emilio Jiménez Díaz. Publicación jocosa, como la define su autor, o «solución hilarante de acción prolongada», a base de coplas y más coplas del acervo popular, con más o menos marcada carga erótica o humorística, en sus breves versos.

Libro publicado en Barcelona por la Editorial Libros PM, con prólogo de Francisco Hidalgo y todo el sexo en muchas coplas flamencas, donde brillan los cuernos y se habla de calenturas varias, de nobles atributos y otras historias; más su poquito de humor, que nunca viene mal. Para Jiménez Díaz — fino escritor de limpia y lírica prosa, con varias importantes obras en su haber— este no es «un trabajo científico, sino el resultado de una búsqueda amplia por los cancioneros, la tradición oral y libros que, entre sus páginas, llevaban perdidas algunas coplas». Un lindo entretenimiento, escrito con suma delicadeza.

«EL DUENDE» DE CARLOS
VALVERDE CASTILLA

Otro libro de coplas, pero éstas originales del poeta cordobés, Carlos Valverde Castilla, editado en la colección «Arca Ateneo», de Córdoba. Letras para cantar, compuestas en tercetos, cuartetas y seguidillas, galardonadas con el V Premio Nacional de Letras Flamencas 1997. Vaya como ejemplo la primera letra que se consigna; esta soleá: «Si el cante no tiene duende/ por mucho que se le escuche/ al final no se le entiende». La mayoría, tienen esta hondura flamenca.

«CANTES DE VIDA Y VUELTA», DE
JULIO DIAMANTE

Cineasta y poeta gaditano, afincado en Madrid, Julio diamante, descubre en la cima de su vida su vieja pasión por el arte flamenco, con este libro de coplas y versos por todos los estilos, dedicados mucho ellos a glorias flamencas, como Enrique el Mellizo, la Serneta, la Trini, Manuel Torre, Chacón, La Niña de los Peines... Emotivos, hondos y jondos



poemas de un poeta de Cádiz, que tiene el corazón en la Caleta y las *sentrañas* en la mar —»conchas en su falda», que cantó Lope—, que le anega el alma de sonidos negros y blancas soledades.

«NOTICIAS DE LA VIDA Y CANTES DE FERNANDO EL HERRERO», DE RICARDO RODRIGUEZ COSANO

Editado por Caja San Fernando, el investigador lebrijano Ricardo Rodríguez Cosano ha buceado en la vida y obra del que fuera gran cantaor de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), Fernando el Herrero, consiguiendo interesantes noticias del mismo y algunas curiosas fotografías que ilustran este buen trabajo biográfico, en el que se citan jugosas anécdotas, las grabaciones que realizó en vida y, finalmente, Cosano hace un documentado estudio sobre todos y cada uno de los cantes que ejecutaba este artista del cante que, en su tiempo, gozó de merecida fama.

«LA COPLA SOTERRADA», DE ASENSIO SAEZ

Este libro es, como reza el subtítulo del mismo, una «Teoría apasionada del cante de las minas» o, como nos dice su autor, «un paseo por nuestros cantes mineros, en clave de literatura».

El libro se abre hablando del paisaje y la historia, con estas bellas palabras: «Esta es la tierra donde la copla, la más triste y desolada del cancionero jondo, remonta su vuelo de paloma asaeteada, de arcángel de madera, cuya sangrienta espada condena o salva, según alienten vientos. Esta es la sierra que, orillas de la mar amarga, desde el Cabo de Palos hasta el puerto de Cartagena, «paraíso de bajeles» según Polibio, pecho y pul-

món abulta, como lagarto al sol, adelantando el labio para abreviar su sed justamente en aquellas aguas mediterráneas por las que, de manos del Señor Sant Yago, la fe fué llegada a España»... Así, de hermoso, todo el libro.

Los cantes mineros, las coplas y sus temas, su ascética, la influencia del trovo en el cante de las minas, la musa Emilia Benito, Antonio Grau Dauset, viejos ídolos y nuevos puntales; el Festival Nacional del Cante de las Minas. De todo ello se habla y se hace historia documentada y precisa, en «La copla soterrada», el libro que compendia y resume, mejor que nada, todo lo que ha sido y todo lo que es La Unión, para el mundo flamenco del cante.

COLECCION DE FLAMENCO DE
«SIGNATURA EDICIONES»

Signatura Ediciones de Andalucía S.L. ha iniciado una colección de libros de flamenco, con la publicación de tres primeros títulos: «Sobre flamenco y flamencología» del sociólogo austriaco, Gerhard Steingress; «Las letras del Cante», de José Luis Blanco Garza, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco López Rodríguez; y «La soledad» de Augusto Ferrán.

Tres obras interesantísimas, la primera con prólogo del flamencólogo y crítico jerezano, Manuel Ríos Ruiz, que intenta orientar al lector hacia una perspectiva globalizadora del fenómeno del flamenco; la segunda, es un estudio profundo sobre las coplas del cante, la poesía de los llamados cantares; y la tercera es un clásico de la poesía flamenca, una colección de cantares populares y originales del gran poeta romántico, Augusto Ferrán, con prólogo del inmortal Gustavo Adolfo Bécquer.

Desde aquí felicitamos a Signatura Edi-



ciones, de Sevilla, y esperamos de tan noble empresa editorial nuevas e importantes obras literarias sobre el Arte Flamenco, de la misma calidad que las reseñadas.

«PACO DE LUCIA Y CAMARON DE LA ISLA», DE FELIX GRANDE Y DAVID GONZALEZ «ZAAFRA»

Verdadera obre de bibliofilia ésta dedicada a «Paco de Lucía y Camarón de la Isla» por el erudito flamencólogo, poeta y escritor, Félix Grande, ilustrada sobre exquisito papel cuché por el gran pintor y dibujante granadino, David González «Zaafra», y hermosamente editada por Caja Madrid, en una creación, diseño y realización de Lunwerg Editores (Barcelona y Madrid). En el prólogo, el presidente de Caja Madrid, Miguel Blesa de la Parra, explica que este libro «tiene la originalidad de no ser un texto acompañado por una colección de ilustraciones, ni tampoco un conjunto de obras plásticas comentadas por un escritor, sino el diálogo de un poeta, que es a la vez un reconocido estudioso del flamenco, con un artista plástico; un diálogo en el que imágenes estremecedoras y palabras profundas se funden en la celebración de dos de los artista flamencos más grandes de todos los tiempos: Paco de Lucía y Camarón de la Isla». Por nuestra parte, solo añadiremos que el libro es una auténtica maravilla, tanto de continente como de profundo contenido. ¿Para qué decir más?

«ESA CALIDA HONDURA» DE DANIEL PINEDA NOVO

Ultimo libro, por ahora, de nuestro colaborador y miembro de la Cátedra de Flamencología, Daniel Pineda Novo. Libro de poemas, de retratos flamencos, en verso y prosa, con sonetos de-

DANIEL PINEDA NOVO

ESA CÁLIDA HONDURA

—RETRATOS FLAMENCOS—



dicados a grandes figuras como la Niña de los Peines, Mairena, Caracol, Fosforito, Camarón, Pastora Imperio, Antonio, Matilde Coral, Falla, Paco de Lucía y otros muchos.

El libro lleva un prólogo del cantaor Juanito Valderrama y un epílogo del caballero rejoneador Angel Peralta, «el centauro de La Puebla», siendo presentado por éste, en Jerez, un una velada inolvidable, organizada por Caja San Fernando, a quien debemos la cuidada edición, que se abre con unos versos dedicados al autor por los poetas Leopoldo de Luis y Félix Grande.

«EL BAILE FLAMENCO» DE ANGEL ALVAREZ CABALLERO

Con el sugestivo título de «El baile Flamenco», se presentó en Jerez, en el Centro Andaluz de flamenco de la Junta de Andalucía, durante los últimos días del III Festival de Jerez, celebrado en el pasado mes de abril, el último libro—



también, por ahora— del prolífico autor, escritor y acreditado crítico, Angel Alvarez Caballero; trabajo muy bien editado por Alianza Editorial.

Se trata de un extenso volumen de más de cuatrocientas páginas; la historia global del baile flamenco que hacía falta, desde los tiempos de los míticos bailes de candil, hasta el momento presente. Una importante aportación a la bibliografía flamenca, especialmente del baile, del mismo autor de «El Cante Flamenco», que debemos agradecer los aficionados al veterano periodista Angel Alvarez Caballero.

**«SEMILLAS DE EBANO. EL
ELEMENTO NEGRO Y
AFROAMERICANO EN EL BAILE
FLAMENCO» DE JOSE LUIS
NAVARRO GARCIA**

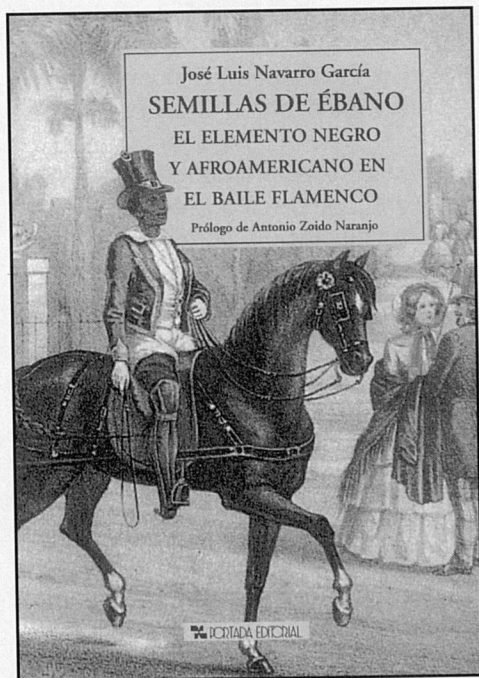
Interesantísimo y erudito trabajo del profesor sevillano, José Luis Navarro García, que aporta al mundo del baile flamenco el conocimiento de ignoradas

y perdidas raíces e influencias del elemento negro y afroamericano. Un libro realmente curioso y apasionante por la multitud de datos que nos revela y que nos presenta el baile flamenco como una fusión multiracial, donde negros, mulatos y pardos, negros y gitanos, tienen mucho que ver con la creación y la evolución más originaria de los bailes primitivos andaluces. Trabajo avalado por una extensa bibliografía consultada por el autor, para esta obra, que la hacen indispensable para quienes quieran conocer los secretos hasta ahora ocultos de la formación de bailes como la zarabanda y la chacona, el tango, la rumba, el fandango y el zorongo, entre otros.

**HISTORIAS DEL FLAMENCOS» DE
LUIS CABALLERO POLO**

También el Centro Andaluz de flamenco, en los últimos días del pasado abril, fué marco de la presentación — dentro de los actos finales del III Festival de Jerez— del libro de Luis Caballero Polo, cantaor y escritor, titulado «Historias de flamencos. Flamencos de historias.» Sevilla, entre otras divagaciones flamencas». Cuidada edición de Ediciones Giralda, de Sevilla, que ha hecho un excelente trabajo editorial.

El libro es una brillante colección de recuerdos y anécdotas flamencas del autor, cuyos protagonistas fueron y son sus compañeros cantaores, bailaores y guitarristas, ilustrada con inéditas y singulares fotografías. Al final se insertan las particulares divagaciones flamencas de Luis Caballero, hasta un número total de quince, en las que no solo se divaga, sino que también se le saca punta a muchas cosas del mundo flamenco; a lo que es el flamenco en sí, pura filosofía de la vida y de la muerte; a esta cultura, sedimento musical de muchas razas; la





razón del sentimiento, que no tamiza el intelecto, y que tan vital es en el cante jondo, que Lorca acerca al trino del pájaro. Andalucía, provincia a provincia, pueblo a pueblo... "Y Sevilla", como dijo Manuel Machado, «crisol de cantes y cantaores» para este cantaor escritor. Y Triana, la Alameda de Hércules, los corrales y las tabernas, el mundo a la deriva de los flamencos. Hasta que en 1922 «en Granada se monta todo un enorme tribunal supremo para, a través de él, juzgar y defender el cante, en cuanto a su adulteración y pureza se refiere». Y los nombres de Rafael Belmonte, Juan Friede, Antonio Mairena, Pepe Pinto, Pastora... en la Universidad del Cante, donde hablan y se reúnen Manolo Barrios, Matilde Coral y El Negro, el llorado Manolo Alonso Vicedo, Naranjito y tantos otros artistas, escritores, gente de la radio; José Cala «El Poeta», malogrado guitarrista jerezano y muchos nombres más, en el recuerdo, en la admiración y en el abrazo flamenco de Luis Caballero Polo, que confiesa finalmente que «Sevilla y el cante me ayudaron a escribir». Un libro precioso y muy sentido, con muchas y entrañables historias, muy bien contadas.

DISCOS

«CULTURA JONDA». VARIOS CANTAORES

Disco compacto del sello Fonomusic, con reproducciones de cantes de artistas tan diversos como Bernarda de Utrera, Juanito Villar, Pansequito, Rafael Romero, Joselero, Gualberto y Agujeta, Paco Taranto, Pericón de Cádiz, etc.

Contiene cantes por bulerías, soleares, fandangos del Gloria, garrotín, tangos, seguiriyas, levántica, rondeña y otros, que hacen de este DC un valioso documento sonoro.



«JUNCALES DE JEREZ», CAYOS REALES

Producción de Ediciones Senador, para su sello «Flamenco & Duende», dirigida por Tere Peña, que recoge interpretaciones de cantaores, en su mayoría no profesionales, del barrio de Santiago de Jerez. Soleares, bulerías, cantiñas y seguiriyas, en las voces incontaminadas de viejos aficionados como Luis el Zambo, Manuela la Piriñaca, Tío Paulera, Enrique Manuel y profesionales como María Soleá, El Mono, Luis de la Pica, Juana la del Pipa y los guitarristas Moraito y su Hijo Diego del Morao. Un disco que se oye con verdadera delectación, porque chorrea pureza por todas sus estrías y tiene todo el sabor flamenco de los gitanos de Jerez.

«SAETAS MARCHENERAS» DE LA ESCUELA DE SAETAS DE MARCHENA.

En la colección de la peña «Amigos del Flamenco de Extremadura», Cáceres, se editó este compacto, patrocinado por el CAF de la Junta de Andalucía y la colaboración del Ayuntamien-



to de Marchena (Sevilla), con cantes de la Escuela de Saetas «Señor de la Humildad» de dicha población sevillana, interpretados por quince de sus mejores saeteros y bajo la dirección de Federico Vázquez Esteban.

El disco se complementa con un interesante librito, con textos del director de la citada Escuela de Saetas, Roberto Narvaz Castillo, en el que se recoge de forma sucinta el origen y evolución de la saeta marchenera, a partir del siglo XVIII a nuestros días.

«TRIANA PURA»: «DE TRIANA AL CIELO»

Otra producción de Ediciones Senador para su sello Flamenco & Duende, con cantes del popular grupo de artistas aficionados «Triana Pura», en el que sus componentes, dirigidos musicalmente por Tere Peña, interpretan tangos por rumba (4), soleá de Triana; bulerías (3); tangos (2); Fandangos (2); soleá de la Cava de los Gitanos y tanguillos de Triana.

Cantan con sus voces viejas y rotas, pero increíblemente conservadas en la mejor salmuera del compás, Esperanza la del Maera, Encarnación Carrasco «La Perla», Pastora la del Pati, José Moreno «Herejía», Curro Moreno, y Juan Manuel García «El Coco».

«DOS GRITOS DE LIBERTAD», DE JOSE SERRANO Y ANTONIO AGUJETA

Producido por la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía este DC lo comparten los cantaores y ex-reclusos, José Serrano y Antonio el Agujeta. El primero canta por bulería, soleá, alegrías,

taranto y tangos; mientras el segundo interpreta seguriyas, bulería, malagueñas y soleá; cantando conjuntamente por fandangos, en el último corte. Las guitarras son de M. Ochando y Rafael Trenas, que se alternan en unos y otros cantes y cantaores. Este disco, grabado en Granada en 1997, fué presentado públicamente en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez, y en otros lugares de la geografía andaluza.

«FIESTA. FLAMENCO VIVO»

El sello francés Auvidis ha recogido en este compacto las voces de cantaores muy diversos. Jerezanos en su mayoría, que interpretan generalmente bulerías y alguna que otra sevillana, alegrías o rumbas: resultando una agradable fiesta para el oído. Los que cantan son: Juan Moneo «El Torta», Carmen Linares, La Macanita, Fernando Terremoto, Chano Lobato, Inés Bacán, Curro Malena y Fernando de la Morena, con las guitarras de Riqueni, Pedro Bacán, Moraito y otros acompañantes.

«MI AMANTE LA MALAGUEÑA», DE CURRO LUCENA

Preciosa antología de malagueñas, magníficamente cantadas por este extraordinario y un poco desconocido cantaor que es Curro Lucena, grabadas los días 23 y 24 de febrero de 1998, en los Estudios Sonisur de Montilla (Córdoba), totalmente a base de letras populares, acompañadas a la guitarra por Manolo Franco (10), Román Carmona (2) y Antonio Centenera (2). Edita Fonoruz, de Montilla.

Curro Lucena interpreta las siguientes malagueñas: la del Mellizo, la del Canario, de la Trini (2), la de Balamero Pacheco, la de Cayetano Muriel, la de Concha la



Peñaranda, la de Manuel Torre, la de Chacón (2), la de Gayarrito, la del Perote (2) y la del Maestro Ojana. Un verdadero alarde de conocimiento, afición y ejecución.

**NIÑO DE AZNALCOLLAR,
«FLAMENCO VIEJO»**

Pasarela ha reconstruido con verdadero acierto y amplia información biográfica y fotográfica, una serie de cantes, fandanguillos en su mayoría, del que fuera recordado cantaor Niño de Aznalcóllar, grabados por éste cuando tenía 16 años, allá en 1928, acompañado a la guitarra por un joven también Niño Ricardo.

Junto a los fandanguillos —Aznalcóllar fué un gran creador por este palo—, se reproducen también otros cantes, como la media granaína (2), taranta y milonga. El DC se completa con unos fandangos de Currito de San Julián. El folleto que se incluye, con fotos muy curiosas del archivo del productor, Manuel Cerrejón Redondo, lleva un texto del cantaor Luis Caballero, hermano político de Pepe Aznalcóllar (José Losada Caraballo), fallecido en Madrid, el 12 de junio de 1973. Todo un documento, este disco, para los buenos aficionados.

**«LUNA DEL 27 EN CANTE JONDO»,
DE ALFREDO ARREBOLA**

El primer cantaor que llevó a los surcos de un disco letras de grandes poetas españoles, fué Alfredo Arrebola, quien por ello fuera bautizado por el flamencólogo Manuel Ríos Ruiz como «el cantaor de los poetas». Ahora Arrebola, con el acompañamiento del guitarrista Andrés Cansino, adapta a distintos tipos de cante —soleá, tientos, mineras, alboreá...— versos de poetas de la Generación del 27, como Gerardo Diego,

Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Juan Rejano, Villalón, Aleixandre y otros. Edita Fonoruz, con licencia del sello discográfico ACM Records S.L.

**MANUEL OLIVER: «MEMORIA VIVA
DE LOS CANTES DE TRIANA»**

Otro tesoro flamenco, rescatado de la memoria de los cantes y cantaores olvidados gracias a Pasarela, que nos ofrece la reconstrucción técnica de grabaciones privadas, con la voz hace años desaparecida de Manuel Oliver, con las guitarras acompañantes de Manolo de Huelva y Pepe Vela, diciendo sus cantes por soleá (2), seguiriyas, alegrías y martinetes. Otro documento es la inclusión de los comentarios de Manolo de Huelva, sobre cantes y cantaores, con acompañamiento por seguiriyas. Una grabación que ha sido posible, gracias a Félix Oliver, hijo de Manolo, al guitarrista Pepe Vela, Angel Rodríguez —que cedió los martinetes— y al historiador trianero, Angel Vela, por los escritos del disco. Un acierto. Oliver falleció en su Triana del alma, el 14 de agosto de 1989.

**JOAQUIN EL ZAMBO: «JEREZ
CANTA»**

Pescadero y del barrio Santiago de Jerez, Joaquín el Zambo es un cantaor semiprofesional, que alterna el cante con su trabajo, más por diversión que por otra cosa. Y este es su primer disco, en el que canta con las guitarras flamenquísimas de Fernando Moreno y Moraito Hijo por bulerías, soleá, alegrías, malagueñas, fandangos y seguiriyas. Letras populares y otras expresamente escritas para él por Ventura Núñez, poeta y vecino del barrio.



Una producción de Calé Records, distribuida por Fonotrón S.L., Sevilla, que se grabó en Azul Studios, de Chiclana (Cádiz), bajo la dirección artística de Cayetano Calleja.

JOSE MERCE: «DEL AMANECER»

Ultmo disco en compacto del tambien jerezano José Mercé, con la guitarra de Vicente Amigo que, además, figura como productor, editor y compositor de los temas —musica y letras; excepto uno de ellos, en colaboración con José Manuel Hierro—, que llevan aires por tangos, soleá, bulerías (3), cartagenera, alegrías...

Un disco del sello Virgin Records España, S.A., «La Raíz Sonora». LR 004.

**MANUEL ESCACENA, UN
MAESTRO DEL CANTE**

Otra grabación histórica, reconstruida, editada y distribuida por Sonifolk, S.A., Madrid, recogiendo cantes del viejo maestro Manolo Escacena, grabados entre 1908 y 1928. Contiene soleares (3), milonga, fandanguillos (3), fandangos de Lucena, guajiras cubanas (2), tarantas, (2) vidalista, cartageneras (3), marianas, saeta, garrotín, malagueñas y granaínas.

**PLACIDO GONZALEZ: «ASI CANTA
HUELVA»**

Compacto editado por el sello Pasarela, con fandangos bailables de la Sierra de Huelva: Almonáster, Calaña, Encinasola, El Cerro, etc., interpretado por Plácido González, enciclopédico cantaor onubense, a quien acompañan las guitarras de José María de Lepe y Ramón Jesús Díaz.

FANDANGOS DE LUCENA

Editado por el XXVI Congreso de Arte Flamenco, ha sido un acierto recopilar una importante colección de viejos fandangos lucentinos, en las voces ya históricas del Niño de Cabra, el Seco, y otras más actuales como las de Ranchal, Curro Lucena, Pedro Lavado, etc. Acompañan Ramón Montoya (4), Manolo de Badajoz (1) y E. Lope (2). Grabación realizada por Fonotrón.

**OTRO DISCO DE CAYETANO
MURIEL, «NIÑO DE CABRA»**

Igualmente, editado con motivo del XXVI Congreso de Arte Flamenco, nos llega este DC exclusivamente dedicado a la figura histórica de Cayetano Muriel «Niño de Cabra», grabado por Fonotrón, reproducción mecánica de viejas placas de pizarra.

Este volumen contiene soleares (3), tango-tiento (1), malagueñas (2), siguiiriyas (1), cartageneras (3), guajira (1), fandangos (4), fandanguillos (1) y la caña. Como acompañantes, los guitarristas, E. Molina (2), Ramón Montoya (10) y Manolo de Badajoz (4).

**CHANO LOBATO RESCATADO POR
«EL FLAMENCO VIVE»**

Un cantaor tan prolífico y de tan larga carrera profesional, como Chano Lobato, la verdad es que no posee en su haber muchos discos grabados, que digamos. Por eso hemos de aplaudir el interés de la tienda madrileña «El Flamenco Vive» que, continuando con su labor de rescate de algunas obras discográficas que se encuentran descatalogadas, en los archivos de las casas editoras, ha sacado un doble compacto, en edición limitada y nume-



rada de mil copias, con los buenos cantes de ese gran cantaor que se llama Chano Lobato. 29 cantes en total, entre ellos, martinete y debla, seguriyas antiguas, caracoles, mirabrás, campanilleros y, como no, sus famosas alegrías de Cádiz y otros cantes festeros.

La voz flamenquísima de Chano Lobato tiene el acompañamiento, en este doble DC, de los grandes guitarristas Juan Serrano, Paco Aguilera, Melchor de Marchena, Enrique de Melchor y Curro Jerez. Curiosidades: en el corte 15, por peteneras, interviene también el desaparecido cantaor jerezano, «Sernita», y en los cantes que van del corte 11 al 16, baila el gran Antonio, de quien Chano Lobato fué cantaor, algunos años. La grabación, fechada en 1998, pero no puesta a la venta hasta enero de 1999, es de RCA-BMG y, dentro, José Manuel Gamboa nos informa literariamente, con un precioso librito, ilustrado con interesantes fotografías, acerca de la vida artística de este popular y veterano maestro del mejor cante actual.

LUS CABALLERO: «AL CANTE, INFINITAMENTE AGRADECIDO»

El acreditado sello discográfico Paresela presenta la última grabación realizada, por ahora, por el maestro sevillano del cante, Luis Caballero, casi a punto de cumplir sus primeros ochenta años que solo se le notan en la blancura del cabello. Y el maestro, consciente de lo mucho que le debe al cante, ha querido titular este compacto con el expresivo rótulo de «Al cante, infinitamente agradecido». Hermosa manera de honrar una profesión, digna de un hombre totalmente entregado a ella, en cuerpo y alma, amorosamente, diríamos.



En este DC, Luis Caballero nos deleita cantando los fandangos de su cuñado Pepe Aznalcóllar (2), los de Palanca, los de Cepero y Manuel Torre y, además el mirabrás, la malagueña, el taranto, el polo del Contrabandista, los tientos, la granaína y la seguriya. Toda una amplia antología, con la guitarra del gran tocaor José Luis Postigo. En el interior del estuche podemos encontrar abundante literatura sobre este gran señor del cante que se llama Luis Caballero.

«¡QUE TIEMPOS LOS NUESTROS!». VIAJE A LA MEMORIA DEL CANTE

Con este atractivo título, en el Año Internacional de las Personas Mayores que estamos celebrando en 1999, la Consejería de Asuntos Sociales de la Junta de Andalucía encargó a Fonotrón esta interesante grabación en compacto, editada por Calé Records, que recoge un total de veinte cantes, interpretados por otros tantos grandes cantaores, ya desaparecidos en su mayoría, como don Antonio Chacón, Manolo Escacena, Manuel Torre, Niña de los Peines, Tomás Pavón, Juanito Mojama, Caracol y



otros nombres legendarios, interpretando una variedad de cantes, que van desde los campanilleros a la saeta, pasando por guajiras, malagueñas, seguiriyas y otros muchos.

Entre los guitarristas acompañantes: Ramón Montoya, Miguel Borrull, Melchor de Marchena, Niño Ricardo, Luis Yance, etc.

SEIS DISCOS DE GUITARRA, SEIS

Cerramos estas notas informativas, reseñando los seis últimos discos recibidos, exclusivamente dedicados a la guitarra.

Con el sello Auvidis, dentro de la serie «Flamenco vivo», el guitarrista José Luis Montón presenta «Aroma», con un total de ocho cortes, con aires de colombiana, alegrías, bulerías, soleá por bulerías, taranta, farruca, rumba y la composición que dá título al disco.

Pasarela nos ofrece «Contrastes», interpretado por el maestro Ricardo Miño y Gualberto García, al sitar, en un constante diálogo entre ambos instrumentos. Un disco basado en diferentes ritmos flamencos, concebidos como un concierto con un toque vanguardista, que resulta sumamente interesante.

El nuevo sello Discos de Arte nos presenta al guitarrista José Antonio Rodríguez, en su última grabación: «Manhattan de la Frontera», con bulerías, soleá por bulerías, tangos, rumbas, zapateado y otros aires basados en el flamenco.

«Jondura» es el sugestivo título de la última grabación de Parrilla de Jerez, considerado como uno de los más sobresalientes intérpretes de la línea purista del toque flamenco. Disco grabado en Houston, Texas, y producido por Francis Garrigues, que fuera presentado públicamente, en el Centro Andaluz

de Flamenco, en Jerez de la Frontera.

«Luzia» es la última grabación, en compacto y en solitario de Paco de Lucía, enterpretando ocho temas originales: «Rio de la Miel», bulerías; «La villa vieja», soleá; «Calle Munición», alegrías; «Me regalé», tangos; «Luzía», seguiriya; «Manteca colorá» rumba; «El chorruelo», bulerías; y «Camarón, rondeña. La producción es de Polygram Ibérica, dirigida y realizada por Paco de Lucía.

ENRIQUE DE MELCHOR: «ARCO DE LAS ROSAS»

Con el sello Fonomusic, producción dirigida y realizada por Enrique de Melchor, nos llega la última grabación en DC de este exquisito guitarrista, con un total de ocho cortes con toques por rumba, fandangos, tangos, soleá, bulerías, tanguillos y taranta. Entre las colaboraciones que se citan, en portada del estuche, figura Paco de Lucía, en los fandangos; el cante de Marta Heredia en los tangos y las voces de Paco Rabal y Amancio Prada en el tema titulado «Danza de los Gitanos», así como las palmas de Paco Cepero, entre otras aportaciones que enriquecen este compacto.

CONVOCATORIAS

7º PREMIO DE ENSAYO «GONZALEZ CLIMENT» - 1999

La fundación Gresol Cultural, con el patrocinio de Luis de Córdoba, en convenio con la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y Fundación FECAC, convoca el séptimo Premio de Ensayo «González Climent», para un trabajo literario sobre Flamenco, en cualquiera de sus facetas, que sea original e inédito.



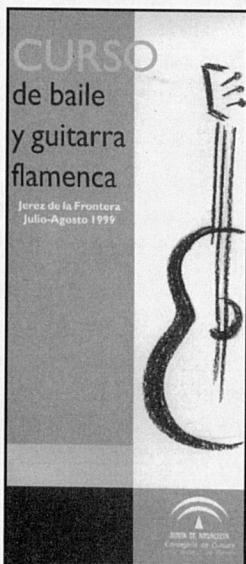
to. El único premio consistirá en trescientas mil pesetas y la publicación de la obra premiada. Los envíos por quintuplicado ejemplar — entre 80 y 120 folios a doble espacio y por una sola cara— deberán enviarse a Fundació Gresol Cultural, Mossén Abreu, 13-19. 08940 Cornellá de Llobregat (Barcelona), antes del 20 de Octubre de 1999.

CURSO DE BAILE Y GUITARRA FLAMENCA EN EL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Entre los meses de julio y agosto, tendrá lugar en el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, en Jerez de la Frontera, un curso de Baile y Guitarra flamenca, conforme al siguiente programa:

Del 5 al 16 de julio: Coreografía del Baile por Alegrías. Profesor, Andrés Peña. Del 19 al 30 de julio: Técnica y Coreografía del baile por Soleá. Profesora, María del Mar Moreno. Del 26 de julio al 6 de agosto: Curso de guitarra por Pascual de Lorca. Del 2 al 13 de agosto: «Técnica y Coreografía del Bai-

le Flamenco. Del 16 al 27 de agosto: V Curso Academia Angelita Gómez. Profesores, María del Mar Moreno y Antonio el Pipa: Técnica y Coreografía del Baile Flamenco; Angelita Gómez: Técnica y Coreografía del Baile por Bulerías. Horas lectivas: 2 a 3 horas/día, de lunes a viernes.



Precios: Guitarra, 55.000 ptas. Baile, 65.000 ptas. Incluidos alojamiento en el Albergue Juvenil de Jerez, alojamiento en habitaciones dobles, pensión completa y actividades complementarias organizadas por el CAF, en sus instalaciones, consistentes en videoforum, conferencias, bibliografías y discografías. Información e inscripción: Centro Andaluz de Flamenco, Pl. San Juan, nº 1 (Palacio Pemartín). 11403 Jerez (Cádiz). Solo inscripciones: Albergue Juvenil de Jerez, Av. Carrero Blanco, 30. 11408 Jerez (Cádiz) y llamando a los tño. 956.143.901 (AJJ). Colabora: Instituto Andaluz de la Juventud.

XXXIX FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS DEDICADO AL GRAN MAESTRO «FOSFORITO»

Ha sido convocada la XXXIX edición del Festival Nacional del Cante de las Minas, que tendrá lugar en la Unión (Murcia), del 6 al 14 de agosto próximo, y que estará dedicado al prestigioso maestro del cante, Antonio Fernández Díaz «Fosforito». A tal efecto, han sido publicadas las bases de los concursos nacionales de cante, guitarra y letras y de baile flamenco, adjudicándose premios por importe total de dos millones de pesetas, aproximadamente.

La presentación de estas bases y cartel del festival, con logotipo diseñado por Eduardo Chillida, la efectuó en el CAF de Jerez su director, Juan Jiménez, dando a conocer el programa de actos, que queda configurado de la siguiente manera:

Viernes, 6 agosto.- Pregón del Festival por Salvador Távora y Velada Trovera.

Sábado, 7 agosto.- Actuación del Ballet Nacional de España.

Domingo, 8 agosto.- Miguel Poveda



(Cante). Sara Baras (Baile).

Lunes, 9 agosto.- Vicente Amigo (Guitarra). José Mercé y grupo (Cante).

Martes, 10 agosto.- José Menese, Duquende y El Pele (Cante). Niño de Pura y Manolo Franco (Concierto de Guitarras). Artista invitado: José Joaquín (Baile).

Miércoles, 11 agosto.- Carlos Piñana y grupo (guitarra y fusión). Actuación del Ballet de Cristina Hoyos.

Jueves, 12 agosto.- Concursos Nacionales de Cante, Guitarra y Baile Flamencos. 1ª fase.

Viernes, 13 agosto.- Concursos Nacionales de Cante, Guitarra y Baile Flamencos. 2ª fase

Sábado, 14 agosto.- Final de los Concursos Nacionales de Cante, Guitarra y Baile Flamencos. Entrega de Premios.

Habría una semana cultural paralela, con madrugadas flamencas; tertulias de flamencólogos, sobre la figura flamenca del maestro «Fosforito»; presentación del disco con los premiados en la anterior edición, en cante y guitarra; exposición de fotografías de René Robert y presentación de videos y publicaciones, referentes a «Fosforito».

Para más información y detalles sobre este Festival del Cante de las Minas, los interesados deben dirigirse a las oficinas del mismo, en Plaza Asencio Sáez S/n. 30360 La Unión (Murcia). Tfno: 968.560.072 - Fax: 968.540.553.

CONCURSO DE CANTE DEL CENTRO CULTURAL «LA MINA»

Con premios por valor total de 750.000 ptas. el Centro Cultural Gitano «La Mina», de San Adrián de Besós (Barcelona) ha convocado su primer concurso de cante por todos los estilos, hasta un cupo máximo de treinta con-

cursantes, cuyo plazo de inscripciones finalizará el 17 de junio de 1999; siendo la final del concurso el 3 de julio, con la actuación de los seis participantes que mayor puntuación consigan a lo largo de las eliminatorias. Inscripción y entrega de bases: Centro Cultural Gitano «La Mina». Calle Levante num. 1, Bajos. San Adrián de Besós. Tfno: 93.3819504. Fax: 93.3812389.

La noche de la final del concurso tendrá lugar un fin de fiesta con «La Chiqui» y un espectáculo titulado «Jerez Puro» con la actuación de Manuel Moneo, El Torta, Macarena Moneo, El Barullo, Rocío Moneo, Diego del Morao, Juan Moneo y Barullito.

«ALBOREA», REVISTA FLAMENCA DEL CAF, EN INTERNET

El 38 de febrero del presente año, Día de Andalucía, el Centro Andaluz de Flamenco (CAF), con la colaboración del Centro Informático Científico de Andalucía, puso en marcha, en su página de Internet, la edición de una nueva revista de flamenco. Una publicación que pretende ser un foro vivo y abierto a cualquier debate, en torno al arte flamenco, en sus múltiples manifestaciones.

La nueva revista, titulada «Alboreá», recogerá y editará cualquier artículo que investigadores y estudiosos le hagan llegar; así como cualquier comentario, crítica o debate que susciten los artículos ya publicados, con el único límite del más escrupuloso respeto a la dignidad de las personas. La dirección de la página web del CAF es [http:// caf.cica.es](http://caf.cica.es).

Quienes no tengan acceso a la red Internet y quieran publicar cualquier escrito, pueden mandar su original por correo y el personal del CAF y del CICA se encargará de editarlo en dicha revista.



TRABAJOS DE INVESTIGACION Y ENSAYO PARA NUESTRA REVISTA

La revista de Flamencología publicará también cualquier trabajo de investigación y ensayo, rigurosamente original e inédito, siempre que se nos envíe en disquete para sistema PC y en archivo de formato TXT o RTF, y sea admitido por nuestro Consejo de Redacción.

Estos trabajos deberán acompañarse de su correspondiente reproducción en papel folio, con una extensión no inferior a seis, ni superior a doce. Los envíos a nombre de nuestra revista y al Apartado de Correos 246, 11808 Jerez de la Frontera (Cádiz).

EL PRIMER PREMIO DE LA CRITICA FLAMENCA EN EL FESTIVAL DE JEREZ PARA LA CIA. DE ANTONIO EL PIPA

Con motivo del III Festival de Jerez (Baile Flamenco y Danza Española) organizado por la Fundación Teatro Villamarta y celebrado entre los días 16 y 29 de abril del presente año, la REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, con el patrocinio del Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla», creó su primer Premio de la Crítica Flamenca, para distinguir con él cada año, al mejor espectáculo, compañía o intérprete que se presentase en dicho festival, sobre el escenario del Teatro Villamarta.

Según el acta del jurado que incluimos a continuación, este premio fué a recaer en el espectáculo «Generaciones», presentado por la Compañía de Antonio el Pipa, la noche del día 21.

«Acta del Jurado Premio de la Crítica Flamenca, 1999. Siendo las once y treinta horas del día treinta de abril del año mil novecientos noventa y nueve, en la Casa del Vino de Jerez, sede del Consejo Regulador de las Denomina-

ciones de Origen «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla», se reúne convocado por la REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, el Jurado encargado de otorgar el Premio de la Crítica Flamenca, que patrocina dicho Consejo Regulador de las DD. de OO. «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla», compuesto por los siguientes Críticos de Arte Flamenco: Don Manuel Ríos Ruiz, de Abc, Radio Nacional de España y «La Caña de Flamenco», de Madrid; Don Angel Alvarez Caballero, del diario «El País», de Madrid; Don Manuel Martín Martín, del diario «El Mundo», de Madrid; Don Francisco Moyano Lara, de «Diario de Andalucía», de Sevilla; Don José Marín Carmona, de «Onda Jerez-TV» e «Información Jerez», de Jerez Fra.; Don Antonio Nuñez Romero, de Radio Jerez, de Jerez Fra.; Don José María Castaño Hervás, de «Onda Jerez-Radio», de Jerez Fra.; Don Manuel Naranjo Loreto, de REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, de Jerez Fra. y Don Juan de la Plata Franco Martínez, de «Diario de Jerez» y Director de REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, en calidad de Presidente del Jurado, y Don Jaime Santiago Lledó Patiño, como Secretario del mismo, sin voz ni voto, Director de Promoción del Consejo Regulador de las DD. OO. «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla».

Estudiadas las distintas propuestas, los señores expresados acuerdan por mayoría, conceder el Premio de la Crítica Flamenca, al espectáculo «Generaciones», presentado por la Compañía de Antonio el Pipa.

Y no habiendo más asuntos que tratar, los reunidos agradecen la creación de dicha distinción a la REVISTA DE FLAMENCOLOGIA y su patrocinio al Consejo Regulador de las DD. OO. «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla», confiando que la misma tenga su conti-



nuidad en ediciones venideras del Festival de Jerez que organiza la Fundación Teatro Villamarta, a la que el Jurado felicita por la importante y variada programación, ofrecida durante los días 16 al 29 del presente mes de Abril de 1999. Firmando los reunidos la presente Acta, de la que como Secretario doy fé. (siguen las firmas de los miembros del Jurado).

La entrega del Catavino de Plata donado por vez primera por el Consejo Regulador de los Vinos del Marco Jerez, para el ganador de este premio, tendría lugar en un acto solemne y público, en la Bodega-Museo de San Ginés de la Jara de la Casa del Vino, en Jerez de la Frontera, el pasado día 2 de Mayo de 1999.

HOMENAJE DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA A RADIO JEREZ, PIONERA EN LOS CONCURSOS DE SAETAS

La IV Noche de la Saeta, organizada por la Cátedra de Flamencología, quiso rendir homenaje, el pasado 24 de marzo, a la emisora Radio Jerez, pionera en España de la organización y transmisión de concursos de saetas, desde el año 1942 hasta 1971, cogiendo el relevo organizador, en 1972, la peña flamenca «Buena Gente», también de Jerez, con la transmisión en directo de la emisora de dichos concursos, hasta nuestros días. Después de 57 años, Radio Jerez sigue siendo la abanderada de los concursos de saetas, que continúa radiando, año tras año. Ofrecieron el homenaje, el director de la Cátedra y de nuestra revista, Juan de la Plata, conjuntamente con nuestro Secretario, Manuel Naranjo Loreto; entregándosele al director de Radio Jerez, José María Gamaza, un pergamino recordatorio de dicho homenaje, al que se quisieron su-

mar el Centro Andaluz de Flamenco y las peñas flamencas jerezanas

LA CATEDRA INFORMATIZA SUS FONDOS DOCUMENTALES

Con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco y gracias a una ayuda concedida por la Junta de Andalucía, la filóloga María del Mar Moreno —bailaora de prestigio además— ha comenzado, a partir del día tres de mayo del presente año los correspondientes trabajos de catalogación e informatización de todos los fondos documentales, reunidos por la Cátedra de Flamencología, a través de sus cuarenta años de vida, bajo la dirección del titular de la misma, Juan de la Plata Franco Martínez.

Estos trabajos de catalogación afectan a toda clase de documentos, recortes de prensa, fotografías, discos de pizarra, vinilo y compactos, pinturas, dibujos, vestimenta artística, libros, revistas, carteles, postales, etc.; los cuales podrán ser consultados, a partir de ahora, por medio de ordenadores, una vez que se establezca el correspondiente banco de datos.

FESTIVALES

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA GUITARRA, EN CORDOBA

Del 1 al 15 de julio del presente año, se celebrará en Córdoba el Festival Internacional de la Guitarra que, aparte de diversas e importantes actuaciones de grandes artistas, ofrece un interesante programa formativo, a base de cursos de guitarra clásica, de guitarra flamenca y de baile flamenco.

Además del 5 al 9 de julio, las XI Jornadas de Estudio estarán dedicadas



del 1 al 15 de Julio

Festival
Internacional
de la
Guitarra

córdoba 1999

Festival creado
en 1981 por
iniciativa del
CENTRO
FLAMENCO
PACO PEÑA

Organiza: Córdoba FUNDACIÓN
PÚBLICA
MUNICIPAL

PATROCINAN:

AYUNTAMIENTO
DE CÓRDOBA

JUNTA DE ANDALUCÍA

CajaSur

INFORMACIÓN:
F.P.M. GRAN TEATRO. Festival Internacional de la Guitarra.
Avda. Gran Capitán, 3 14008 - CÓRDOBA (España)
Telf. 957 48 02 37 - 48 06 44 Fax: 957 48 74 94

a la Historia de la Guitarra y los días 6 y 7 del mismo mes se celebrarán dos mesas redondas, sobre "La guitarra en el flamenco" y "La guitarra en la música contemporánea", respectivamente.

Los cursillistas podrán asistir gratui-

tamente, a los conciertos, jornadas de estudio y demás actividades del festival, durante el periodo de duración del curso que realicen. Para información e inscripciones, las personas interesadas pueden dirigirse al Gran Teatro de Córdoba, Avda. Gran Capitán, 3 - 14008 Córdoba (España). Telf. 957 48 02 37 - 957 48 06 44 - Fax 957 48 74 94.

EXPOSICIONES FOTOGRAFICAS

EN EL FESTIVAL DEJEREZ

Con motivo del pasado Festival de Jerez, permanecieron colgadas al público sendas exposiciones fotográficas de Isabel Muñoz y Miguel Angel González. La primera se celebró, en los Claustros de Santo Domingo, del 19 de abril al 15 de Mayo, y la segunda, del 22 de abril al 30 de mayo, en el Centro Andaluz de Flamenco. Ambas, de gran calidad artística, fueron muy visitadas.

FOTOS DE CARLOS ARBELOS EN BARCELONA

Por su parte, nuestro colaborador Carlos Arbelos, celebró en la Casa de Andalucía en Barcelona, una exposición fotográfica, bajo el título de "Retratos con duende". La muestra, también muy visitada, se inauguró el 6 de mayo, permaneciendo abierta al público, hasta el pasado 20 de mayo.